

Karénina Kollmar-Paulenz* und Mungunchimeg Batmunkh

Der mongolische Maskentanz (Tsam) in Vergangenheit und Gegenwart

DOI 10.1515/asia-2015-1004

Abstract: Since the early 2000s the Mongolian Buddhist masked ritual dance, in the Khalkh-Mongolian language called *Tsam*, has been re-introduced to the Mongolian religious field. Nowadays a couple of Buddhist monasteries in Mongolia perform the *Tsam* once a year. This paper examines the Mongolian masked dance in its historical and contemporary aspects, with a special focus on the *Khüree Tsam*. It provides an overview of the Tibetan history of the masked ritual dance and its historical Mongolian developments, as well as an ethnographic study of the 2009 performance of the *Khüree Tsam* in Dashchoilin monastery of Ulaanbaatar. Whereas the historical part of this paper draws on Tibetan and Mongolian dance manuals and chronicles, the ethnographic part is methodologically based on participant observation, expert and semi-structured interviews. Finally, the paper discusses the changes and adaptations the *Khüree Tsam* underwent within and outside the monastic context in today's Mongolia.

Keywords: Mongolia, revival of Mongolian Buddhism, Tsam dance, Ritual

1 Einleitung¹

Im Jahr 1750 verfasste der 3. Mergen Gegen Lubsangdambijalsan (1717–1766)² ein „Offizielles Handbuch, das die Abläufe und Kategorien des

1 Das Tibetische wird nach Wylie transliteriert, die Transkription der uiguro-mongolischen Schriftsprache ist an de Rachewiltz 1996 angelehnt, mit der Ausnahme des *j*, das ohne Haček geschrieben wird. Das moderne Khalkha-Mongolische wird nach Vietze 1978 transliteriert. Gängige Schreibweisen bekannter Namen und Begriffe wurden allerdings beibehalten. Das trifft besonders auf das Schlüsselwort *Tsam* zu, das in der Transliteration von Vietze *Cam* geschrieben wird. Sanskrit wird nach den international gültigen Regeln transliteriert.

2 Atwood 2004: 346–347, gibt eine Kurzbiographie dieses bedeutenden mongolischen Gelehrten, der mit seinem einzigartigen Projekt, eine mongolischsprachige buddhistische

***Corresponding author: Karénina Kollmar-Paulenz**, Institut für Religionswissenschaft, Universität Bern, Lerchenweg 36, 3000 Bern 9, E-mail: karenina.kollmar-paulenz@relwi.unibe.ch

Mungunchimeg Batmunkh, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, Dietrichgasse 18, 1030 Wien, Österreich. E-Mail: bmungunchimeg@yahoo.com

’*čam*³ des Mergen-Klosters untersucht, genannt „Rosenkranz aus Diamanten“.⁴ Es ist das wohl erste mongolische Manual für den *Tsam*⁵-Tanz, den rituellen Maskentanz, der damals in Tibet und den Himalaya-Regionen grosse Popularität genoss. Dieser Maskentanz, der seit circa einem Jahrtausend in Tibet in allen buddhistischen Schulen und in der Bon-Religion verbreitet ist,⁶ und in dessen Zentrum der Kult der Dharmapālas, der buddhistischen „Beschützer der Lehre“, steht, stellt ein Ritual zur Bannung und Zerstörung übelwollender Kräfte dar.⁷ In dieser Funktion kommt dem tibetischen und mongolischen rituellen Maskentanz mehr der Charakter eines „Mysterienspiels“⁸ zu. Allerdings darf er nicht auf diese Funktion verkürzt werden. Der rituelle Maskentanz dient auch einer Reihe weiterer Zwecke, wie z.B. der Vermittlung von Segen für die monastische Gemeinschaft und die Laien-Zuschauer während des öffentlichen Teils des Tanzes, der Verdienstansammlung, und ganz allgemein der religiösen Belehrung der Laien-Zuschauer.⁹ Der ’*Chams* wird in den tibetischen Regionen zumeist nur wenige Male pro Jahr aufgeführt, zu bestimmten Festtagen.¹⁰ Während die tibetische Tradition seine Einführung dem im 8. Jahrhundert wirkenden Kulturheros Padmasambhava zuschreibt, lässt sich der ’*Chams* historisch bis mindestens zum 14. Jahrhundert zurückverfolgen. So finden sich

Liturgie zu schaffen, weit über das Mergen Kloster und Umgebung hinaus in der ganzen Mongolei Berühmtheit erlangt hat. Humphrey/Ujeed (2013) haben unlängst dem Kloster und seinem berühmtesten Gelehrten eine umfassende Monographie gewidmet.

3 Im Werk des Mergen gegen ’*čam* geschrieben, sonst meistens *čam*. Die uiguro-mongolische und heutige innermongolische Schreibweise lautet ’*čam/čam*. Im Folgenden wird für das Mongolische einheitlich die Schreibvariante *Tsam* gegeben. Auf die im innermongolischen Kontext abweichende Schreibweise wird in den Fussnoten hingewiesen.

4 *Mergen süm-e-yin ’čam-un üy-e jerge-yin kerkejü* [!] *bayičaqu temdeg bičig almas erke* [!] *kemekü orosiba*, enthalten in den *gSung ’bum* des 3. Mergen Gegen (Lubsangdambijalsan 2006, V). Heissig 1954: 153 nennt einen etwas abweichenden Titel: *Mergen süme-yin gcam-un üye jerge-yi kerkijü bayičayaqu tedmeg* [!] *bičig almas erke* [!]. Für *erke* lies *erike*, s. auch Erdeni 1997: 12 und Anm. 1, 21.

5 Mong. *tsam* leitet sich aus dem tibetischen Wort ’*cham/’chams* ab, „Tanz“. Im Tibetischen werden sowohl die Varianten ’*Cham* als auch ’*Chams* verwendet. Wir haben uns in Anlehnung an das Manual des 5. Dalai Lama, das wir in dieser Studie benutzt haben, für die Schreibvariante ’*Chams* entschieden.

6 Zum ’*Chams* in der Bon-Tradition s. Karmay 1983 und Schrempf 1997.

7 Ein Ritual zur „Bezwingung der Hindernisse und Feinde der Lehre“ (Oyunchimeg 2007: 625).

8 Schlieter 2008: 170. Schlieter bietet die bisher einzige gründliche religionswissenschaftliche Analyse des ’*Chams*.

9 Darüber hinaus kommt dem rituellen Maskentanz auch eine identitätsstiftende Funktion für die soziale Gemeinschaft zu.

10 Je nach tibetisch-buddhistischer Schultradition variieren die Anlässe und Daten, vgl. Nebesky-Wojtkowitz 2007: 11–64.

allein in den Gesammelten Werken (tib. *gSung 'bum*) des Gelehrten Bu ston (1290–1364) fünf Werke zu religiösen Tänzen.¹¹ Es ist aber anzunehmen, dass die Ursprünge des 'Chams wesentlich weiter zurückreichen. So führt schon dPa' bo gtsug lag 'phreng ba in seiner Chronik *mKhas pa'i dga' ston* aus dem Jahr 1565 die Abspaltung der Sa skya pa von den rNying ma pa im 11. Jahrhundert auf eine Kontroverse über die öffentliche Vorführung des 'Chams „auf dem Marktplatz“ zurück.¹²

Zu Beginn und auf den letzten Folios des wohl bekanntesten tibetisch-sprachigen 'Chams-Manuals, das vom 5. Dalai Lama im Jahr 1647 begonnen wurde¹³ und den Titel „Der göttliche Musik-Tanz, die Besonderheiten des 'Chams des glorreichen Samantabhadra“¹⁴ trägt, wird die Überlieferungsgeschichte des 'Chams skizziert. Der 5. Dalai Lama führt den Maskentanz zum einen auf die so genannten „Alten Mantras“ (tib. *gsang sngags rmying ma*) zurück, also jene Tradition, die mit dem tantrischen Meister aus dem Swat-Tal, Padmasambhava, im 8. Jahrhundert ihren Anfang genommen hat. Für die rNying ma pa nennt er eine Anzahl unterschiedlicher 'Chams-Tänze, die auf eine schon frühe Ausdifferenzierung des Maskentanzes hinweisen.¹⁵ In Bezug auf die Einführung des 'Chams bei den dGe lugs pa¹⁶ wird oft auf die enge Beziehung zwischen dem 5. Dalai Lama und wichtigen Exponenten der rNying ma pa verwiesen.¹⁷ So soll der 5. Dalai Lama mit dem Begründer des wichtigsten rNying ma pa-Klosters sMin grol gling, dem *gter ston*¹⁸ 'Gyur med rdo rje (1646–1714), eine Lehrer-Schüler-Beziehung gepflegt haben.¹⁹ 'Gyur med rdo rje hat der Tradition nach die *gter ma*-Texte des Ritualzyklus des „Herrn des Tanzes“ (tib. *gar dbang*)

11 Bu ston rin chen grub (o.J.): *Dus 'khor lha mo bcu gnyis kyi mchod gar*; *bDe mchog gi gnyer spyod rig ma bcu drug mchod pa'i gar dpe*; *bKa' bsgo bzhi'i gar dpe la*; *gSang ba yum bzhi'i mchod gar*; *Zhang zhung mang nas brgyud pa'i rig ma bcu drug gi mchog gar*.

12 Ellingson 1979: 167.

13 dPa' bo gtsug lag phreng ba 1986, see Ellingson 1979: 167.

14 Tib. *dPal kun tu bzang po'i 'chams kyi brjed byang lha'i rol gar bzhugs so*.

15 Ngag dbang blo bzang rgya mtsho: Fol. 39r4–6, vgl. Nebesky-Wojkowitz 2007: 241.

16 Ellingson 1979: 168 hält fest, dass die dGe lugs pa schon 1578 „had a long tradition of ritual dance practice“. Er beruft sich auf Tsong kha pa, der die Aufführung von Ritualtänzen in Klosterhöfen gefördert haben soll, nennt aber leider keine Quelle für seine Angabe.

17 So z. B. Kohn 2001: 49–51.

18 Zu den „Schatzentdeckern“ und der tibetischen literarischen Gattung der *gter ma*, der „Schatztexte“, die vor allem bei den rNying ma pa verbreitet sind, s. Prats 1980: 256–261, und Gyatso 1996: 147–169.

19 Kohn 2001: 56 erwähnt sogar das Gerücht (mündliche Mitteilung von Matthew Kapstein, s. Kohn 2001: 289, Anm. 11), dass 'Gyur med rdo rje als „ghost writer“ des 'Chams *yig* des 5. Dalai Lama fungiert habe.

entdeckt,²⁰ der sich in sMin grol gling und später im Rong phu-Kloster in der Ding ri-Region zu einer wichtigen Ritualtradition entwickelt hat. Der Tanz bildet heute einen Teil des *Mani Rimdu*-Festes in der Solu-Khumbu-Region von Nepal.²¹ Der 5. Dalai Lama selbst erwähnt in seiner Autobiographie *Spiel der Illusionen* (tib. *'Khrul ba'i rol rtsed*), dass am Ende des 12. Monats des Jahres 1629 der „religiöse Tanz“ das erste Mal in Lhasa etabliert wurde.²²

Zum anderen geht der *'Chams* des Vajrakīla (tib. *rdo rje phur pa*) in der Tradition der „neuen Mantras“ (tib. *gsang sngags gsar ma*) auf den „allwissenden Bu ston“²³ zurück. Weitere Sa skya pa-Meister haben verschiedene Stile dieses *'Chams* entwickelt. In seiner Autobiographie nennt der 5. Dalai Lama insbesondere den *'Chams*-Tanz in der Tradition des Kun bzang rtse pa.²⁴ Die verschiedenen tibetischen *'Chams*-Traditionen wurden mündlich weitergegeben und schliesslich von dem Sa skya pa Lama Shes rab snang ba zusammengeführt und niedergeschrieben. Schriftlich fixierte *'Chams yig*, „*'Chams*-Manuale“, zirkulieren jedoch nicht, wie schon Nebesky-Wojkowitz festhielt,²⁵ wie andere religiöse Texte. Die Druckstöcke sind gewöhnlich versiegelt und die Werke dürfen nur mit Erlaubnis des betreffenden Klosters gedruckt werden.²⁶ Die Geheimhaltung der *'Chams yig* bestätigt die Charakterisierung des *'Chams* als ein Mysterienspiel. Der ethnographisch wohl am besten dokumentierte *'Chams* ist der jährlich am 29. Tag des zwölften tibetischen Monats aufgeführte *rTse dgu gtor* im zum Potala gehörenden *rTse rnam rgyal*-Kloster in Lhasa.²⁷ Dieser dGe lugs pa-*'Chams* wurde unter dem Namen *Dam can chos rgyal*

20 Kohn 2001: 49 und 287, Anm. 1. 'Gyur med rdo rje hat die *gter ma*-Texte allerdings erst im Jahr 1680 zutage gefördert, während der 5. Dalai Lama seine Abhandlung über den *'Chams* schon 1647 begonnen hatte. Die Aussage, „The fifth Dalai Lama became one of the main exponents of the Mindroling Dance traditions“ (Kohn 2001: 49), ist daher von der Chronologie der Ereignisse her zumindest problematisch. Er hat wohl eher den Weg für eine positive Rezeption dieser rNying ma pa-Version des *'Chams* bei den dGe lugs pa geebnet.

21 Kohn 2001.

22 Ngag dbang blo bzang rgya mtsho 1989: 198; Karmay 2014: 151.

23 Ngag dbang blo bzang rgya mtsho: Fol. 1r5.

24 Ngag dbang blo bzang rgya mtsho 1989: 242, Karmay 2014: 184.

25 Nebesky-Wojkowitz 1975: 402, Anm. 5.

26 Dies wird heute allerdings weniger beachtet. So hat der *'Chams*-Meister des Königshauses von Bhutan, Ngag 'phel, eine ausführliche Studie des bhutanesischen *'Chams* publiziert, s. 'Cham dpon Ngag 'phel 1976.

27 Nebesky-Wojkowitz 2007: 43, Anm. 84, zählt die ethnographischen Berichte auf, die diesen *'Chams* beschreiben. Zu diesen ist noch Richardson 1993: 116–123, hinzuzufügen. Die dort publizierten Photographien wurden allerdings nicht von Richardson aufgenommen, sondern stammen von Charles Bell, Heinrich Harrer und Frederick Spencer Chapman, s. Richardson 1993: 6.

gyi 'chams, „'Chams der eidgebundenen Dharmarājas“ auch in anderen dGe lugs pa-Klöstern aufgeführt.²⁸ Einer der frühesten ethnographischen Berichte über den Maskentanz stammt aus der Mongolei: Der russische Mongolist Aleksej Pozdneev beobachtete im Jahr 1877 eine *Tsam*-Aufführung im Kloster Erdeni Zuu.²⁹

In bKra shis lhun po, dem Sitz des Panchen Lama, wurden zwei verschiedene 'Chams aufgeführt. Am 29. Tag des 12. Monats, also im Rahmen der Neujahrs-Feierlichkeiten, wurde seit der Zeit des 5. Dalai Lama der *Dam can chos rgyal kyi 'chams* aufgeführt. Im 8. Monat, am dritten oder vierten Tag, je nach astrologischer Berechnung, wurde im Palast des Panchen Lama ein zweitägiger 'Chams abgehalten.³⁰ In einer mongolischen Tradition wird dieser 'Chams als der älteste dGe lugs pa-' Chams angesehen,³¹ was jedoch der Darstellung des 5. Dalai Lama in seinem 'Chams yig widerspricht.

In den tibetischen Regionen des Himalaya-Raums spielen 'Chams-Aufführungen heute noch eine wichtige Rolle im rituellen Jahresablauf. Die meisten (auch die kleinen) tibetischen Klöster führen zu unterschiedlichen Gelegenheiten einen 'Chams auf, am häufigsten im Rahmen der *Lo gsar* („Neujahr“-)Feierlichkeiten.³²

Obwohl die Sa skya pa, die eine prominente Rolle für die Verbreitung des populären Vajrakila-'Chams in Tibet gespielt haben, im 13. und 14. Jahrhundert die wohl wichtigsten Exponenten des tibetischen Buddhismus bei den Mongolen waren, besitzen wir keine Zeugnisse, die auf eine Verbreitung des tibetischen 'Chams bei den Mongolen in der Periode des mongolischen Weltreiches und der anschliessenden Yuan-Dynastie schliessen lassen. Auch für das 16. und 17. Jahrhundert gibt es keine direkte literarische oder ikonographische Evidenz für die Aufführung von *Tsam*-Tänzen in den mongolischen Regionen. Allerdings war der tibetische 'Chams den Mongolen wohl bekannt. So erwähnt der 5. Dalai Lama in seiner Autobiographie für das Jahr 1636, dass mongolische Truppen einer 'Chams-Aufführung der Sa skya pa beiwohnten.³³ Die ersten Hinweise auf eine eigenständige mongolische Tradition des Maskentanzes liefert jedoch erst das schon erwähnte Werk des 3. Mergen Gegen aus dem Jahr 1750.³⁴ Ein Zeitgenosse des 3. Mergen Gegen, der in tibetischer Sprache schreibende

²⁸ Nebesky-Wojkowitz 2007: 43.

²⁹ Pozdneev 1978: 506–521.

³⁰ Nebesky-Wojkowitz 2007: 48.

³¹ Forman/Rintschen 1967: 62.

³² Nebesky-Wojkowitz 2007: 66.

³³ Ngag dbang blo bzang rgya mtsho 1989: 162, Karmay 2014: 125.

³⁴ Njambuu 2002 (laut Majer/Teleki 2014: 15) sowie Gangaa 2003: 18 erwähnen eine erste *Tsam*-Aufführung 1723 im Gebiet der Oyirad. Sie nennen allerdings keine Quelle für diese Angabe.

oiratmongolische Gelehrte Sum pa mkhan po Yes shes dpal 'byor (1704–1788), verfasste ebenfalls ein Werk über buddhistische Ritualtänze.³⁵

Inzwischen gibt es eine Reihe von Einzelstudien zu regionalen Traditionen des tibetischen Maskentanzes und mehrere populärwissenschaftliche Darstellungen. Trotzdem stellt die aus dem Jahr 1976 stammende, postum publizierte Studie von René de Nebesky-Wojkowitz, die eine vollständige englische Übersetzung des Handbuchs des 5. Dalai Lama enthält, immer noch die ausführlichste Arbeit zum tibetischen 'Chams dar. Verglichen mit dem tibetischen 'Chams ist der mongolische *Tsam* hingegen erst in Ansätzen erforscht. Eine der wenigen ausführlichen Beschreibungen des mongolischen *Tsam* stammt aus dem Jahr 1967 von Werner Forman und Bjamba Rintschen.³⁶ Unter kunsthistorischen Aspekten haben die *Tsam*-Masken und Tanzfiguren in den letzten Jahren einige Aufmerksamkeit auf sich gezogen,³⁷ und kürzlich sind ethnographische Archivdokumente, die uns wichtige Informationen über die *Tsam*-Aufführungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert in der Mongolei liefern, publiziert worden.³⁸ Der mongolische Tibetologe Chürélbaatar hat eine Reihe von grundlegenden allgemeinen Studien zum *Tsam* vorgelegt,³⁹ und Ayako Kimura hat ihre Dissertation zum *Khüree-Tsam* verfasst.⁴⁰ Des Weiteren hat D. Gangaa eine kleine Broschüre über den *Khüree-Tsam* veröffentlicht.⁴¹ In allgemeinen Darstellungen zu den mongolischen Künsten finden sich ebenfalls kleinere Beiträge zum *Tsam*, die jedoch lediglich den bekannten Wissensstand wiederholen.⁴² Eine systematische Darstellung der Geschichte des mongolischen *Tsam* steht noch immer aus.

Eine solche systematische Darstellung kann auch die vorliegende Studie nicht leisten. Sie möchte vielmehr zum einen einen Überblick über die Geschichte des mongolischen *Tsam* und einige seiner wichtigsten Varianten geben. Ein besonderes Gewicht wird dabei auf den *Khüree-Tsam* und seine Aufführungspraxis vor 1937 gelegt. Zum anderen möchte die Studie auf der Grundlage einer im Jahr 2009 im Dashchoilin⁴³-Kloster von Ulaanbaatar

³⁵ Bardaleeva 2008: 363. Zu Sum pa mkhan po s. auch de Jong 1967 und Erdenibayar 2007.

³⁶ Forman/Rintschen 1967.

³⁷ Lang 2013; Teleki 2013.

³⁸ Baasansürén 2011; Bareja-Starzynska 2012.

³⁹ Chürélbaatar 1996 und 2002.

⁴⁰ Kimura 1997.

⁴¹ Gangaa 2003.

⁴² Heissig 1989; Berger 1995; Pegg 2001.

⁴³ Aus dem tibetischen *bkra shis chos gling*.

durchgeführten Feldstudie einen Einblick in die Revitalisierung des *Tsam* in der post-sozialistischen Mongolei eröffnen.⁴⁴ Während die Tradition der öffentlichen *Tsam*-Aufführungen in den innermongolischen Regionen während der Kulturrevolution unterbrochen war, später aber wieder aufgenommen wurde,⁴⁵ wurde der *Khüree-Tsam* in der Mongolischen Volksrepublik 1937 das letzte Mal aufgeführt. Erst in den 2000er Jahren wurde er in der post-sozialistischen Mongolei wieder belebt. Seit 2003 wird der *Khüree-Tsam* wieder einmal jährlich im Kloster Dashchoilin in Ulaanbaatar aufgeführt. Auch im ehemals kaiserlichen Kloster Amarbayasgalant ist der *Tsam*-Tanz wiederbelebt worden.⁴⁶ Darüber hinaus sind einzelne Sequenzen des *Tsam* in die mongolischen traditionellen Tänze integriert worden, die vom staatlichen „Ensemble für Volkslied und Tanz“ für Touristen im Nationaltheater in Ulaanbaatar aufgeführt werden. Zudem haben auch professionelle Tanzensembles wie *Tumen Ekh* einige *Tsam*-Sequenzen in ihr Repertoire aufgenommen. Wie in den Himalayaregionen, insbesondere in Ladakh,⁴⁷ ist der *Tsam* heute in der Mongolei zu einer Touristenattraktion geworden. Die Aufgabe, sein Publikum zu unterhalten, ist jedoch nicht ausschliesslich eine Entwicklung des späten 20. und des 21. Jahrhunderts, sondern kam, wie noch zu zeigen sein wird, auch in früheren Jahrhunderten diesem rituellen Maskentanz zu.

44 Eine ausführliche Dokumentation des *Tsam* in der Mongolei nach 1990 hat die ungarische Mongolistin Zsuzsa Majer in ihrer Dissertation vorgelegt (Majer 2008a). Ebenfalls behandelt ein 2008 erschienener Aufsatz die *Tsam*-Aufführung des Dashchoilin-Klosters (Majer 2008b). Auf einer 2014 erschienenen DVD haben Majer/Teleki zudem eine sorgfältige Dokumentation dieses *Tsam* erstellt, mit einer Fülle von Bildmaterial und Filmsequenzen sowie einem ausführlichen Begleittext (Majer/Teleki 2014).

45 Heute werden *Čam*-Tänze in den Klöstern Yeke juu, Širegetü juu, Mergen süme, Üüsin juu und im Čayan diyanči-yin keyid abgehalten, s. Charleux 2006: 114, Anm. 83.

46 Im *Dashchoinkhorlin*-Kloster im Bulgan Aimag wird der *Tsam* ebenfalls seit dem Jahr 2001 wieder aufgeführt (Majer/Teleki 2014: 59–63). Majer/Teleki (2014: 65) zufolge werden die Mönche von Dashchoilin, Dashchoinkhorlin und Amarbayasgalant zuweilen in andere mongolische Klöster eingeladen, den *Tsam* aufzuführen. Ob dies noch auf Amarbayasgalant zutrifft, ist nicht bekannt. Aufgrund der auch in der Mongolei zunehmenden Schärfe in der Kontroverse um die Schutzgottheit *Dorje shugden* (*rDo rje shugs ldan*) unterhält das Dashchoilin-Kloster zurzeit keine Beziehungen mehr zu Amarbayasgalant, das das wohl wichtigste mongolische Zentrum der *Shugden*-Verehrung darstellt. Zur *Shugden*-Kontroverse s. Dreyfus 1999 und Kollmar-Paulenz 2009.

47 In Ladakh wurde 1995 das erste Mal ein einstündiger *ʻChams* während des „Ladakh Festival“, eines Folklore Festivals für Touristen, aufgeführt; zu der anschliessenden Kontroverse s. Schrempf 1997: 99.

2 Zur Geschichte des mongolischen Tsam

Entgegen der bisher in der Forschung geäußerten Ansicht, der *Tsam* habe die Mongolei erst im frühen 18. Jahrhundert erreicht,⁴⁸ vertreten wir die These, dass den Mongolen 'Chams-Tänze seit mindestens dem 17. Jahrhundert bekannt waren. Zwei Argumente sprechen für diese These: Zuerst muss festgehalten werden, dass in der tibetisch-buddhistischen Missionierung der mongolischen Regionen im späten 16. Jahrhundert die dGe lugs pa zwar die Führungsrolle einnahmen, andere buddhistische Schultraditionen, so die Sa skya pa, die rNying ma pa und die bKa' brgyud pa, aber ebenfalls an der Revitalisierung des tibetischen Buddhismus in der Mongolei aktiv beteiligt waren. Dies ist in den mongolischen zeitgenössischen Quellen gut belegt. So berichtet schon die von einem anonymen Autor um das Jahr 1607 abgefasste Biographie des Altan Qayan der Tümed-Mongolen,⁴⁹ dass der sTag lung chos rje, ein hochrangiger Lama der sTag lung bKa' brgyud pa, anlässlich des mongolischen Neujahrs das *sMon lam*-Fest⁵⁰ leitete, an dem „gelb- und rotbemützte Mönchsgemeinschaften“,⁵¹ d. h. dGe lugs pa und Angehörige der anderen Schultraditionen, teilnahmen. Weitere Indizien deuten darauf hin, dass in den ersten Jahrzehnten die Mönche der verschiedenen Schultraditionen die buddhistische Missionierung der Mongolen gemeinsam betrieben. So war einer der wichtigsten Würdenträger der dGe lugs pa, der Mayidari Qutuytu dGe 'dun dpal bzang rgya mtsho (1592–1635), von Haus aus ein rNying ma pa. Die Fresken in dem ihm gewidmeten Tempel, dem Mayidari-yin süme, circa 70 Kilometer westlich von Hohhot (heute VR China) gelegen, zeigen ihn mit einem Bart, roter Robe und Hut und umgeben von Dharmapālas, die tantrischen Zyklen der rNying ma pa angehören.⁵² Das von Abadai Qayan der Khalkha⁵³ in der Nähe der alten mongolischen Hauptstadt Karakorum gegründete Kloster Erdeni Zuu wurde von Sa skya pa-Mönchen konsekriert und stand bis zum späten 18. Jahrhundert unter der Patronage der Sa skya pa. Noch 1776 entsandte der 2. IČang skya Qutuytu Rol pa'i rdo rje (1717–1786) eine Gruppe von Mönchen

48 Vgl. z. B. Pegg 2001: 155; Baasansürén 2011: Lang 2013: 61; Bareja-Starzynska 2012: 152, gibt als gesichertes Datum das Jahr 1786, die erste *Tsam*-Aufführung in Erdeni Zuu.

49 Anonymus 1607. Zu diesem Werk s. Kollmar-Paulenz 2001.

50 Mong. *yeke irüger*, tib. *smon lam chen mo*. Das Fest wurde von Tsong kha pa im Jahr 1409 eingeführt, über die Einführung berichtet ausführlich Sum pa mkhan po 2005: 231–232.

51 Anonymus 1607: Fol. 46v18–47r5.

52 Charleux 2002: 208, und Charleux 2014: 51–52.

53 Er wurde vom 3. Dalai Lama als Emanation des Bodhisattvas Vajrapani erkannt und erhielt von ihm den Titel *Včirai Qayan*, s. Anonymus 1607: Fol. 43v3–6.

aus Erdeni Zuu in das Mutterkloster bKra shis lhun po in Westzentraltibet, den Sitz des Paṇchen Lama, um Sa skya pa-Texte einzuholen.⁵⁴ Auch die Übersetzungsgeschichte des tibetischen bKa' 'gyur in die mongolische Sprache ist geprägt von einem Amalgam von Übersetzern, die unterschiedlichen tibetisch-buddhistischen Schultraditionen angehörten. Dies können wir aus den Kolophonen ersehen.⁵⁵ Da sowohl bei den rNying ma pa als auch bei den Sa skya pa der 'Chams eine lange Tradition hatte, wäre es erstaunlich, wenn die Vertreter dieser beiden Schultraditionen ausgerechnet den 'Chams nicht bei den Mongolen bekannt gemacht hätten. Der Maskentanz eignet sich hervorragend, die Inhalte der tibetisch-buddhistischen Lehre visuell-performativ zu vermitteln, ein Ansatz, den die tibetischen Mönche gegenüber einem textbasierten philosophischen Ansatz stets bevorzugten.⁵⁶

Zweitens ist belegt, dass die grossen rituellen Feste, die sowohl in Tibet als auch in der Mongolei oft von einem 'Chams/Tsam begleitet wurden,⁵⁷ wie die sMon lam-Feierlichkeiten oder das Mayidari-Fest, schon sehr früh, Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts, in der Mongolei eingeführt wurden.⁵⁸ An diesen Festen nahmen Mönche der verschiedenen tibetisch-buddhistischen Schulen teil. Darüber hinaus ist, wie zuvor schon erwähnt, bekannt, dass Mongolen, die sich in Tibet aufhielten, tibetische 'Chams-Aufführungen sahen. Es gibt daher keinen Grund anzunehmen, der tibetische 'Chams sei in der Mongolei des späten 16. und des 17. Jahrhunderts unbekannt gewesen.

Obwohl wir also die Kenntnis des tibetischen 'Chams bei den Mongolen des 17. Jahrhunderts durchaus voraussetzen können, besitzen wir keinerlei Daten, die seine Aufführung bei den Mongolen vor dem 18. Jahrhundert belegen. Die ersten Daten stammen aus dem Mergen Kloster in der Inneren Mongolei, wo zwei verschiedene Versionen, der Mayidari-Tsam⁵⁹ und der Lingga-Tsam,⁶⁰ seit

⁵⁴ Vgl. Tsendina 1999: 38–39.

⁵⁵ So z. B. im Kolophon von Bd. Ka der 'Dulba (Vinaya)-Abteilung des handschriftlichen St. Petersburger Ganjur, in dem die beiden Übersetzer Ünüküi bilig-tü dai güsi und sein Lehrer Günding güsi genannt werden, zwei Persönlichkeiten der Sa skya pa. Der Kolophon enthält eine Homage an die Sa skya pa, s. Kas'janenko 1993: 183. Zur komplexen Situation der „Rot“- und „Gelbmützen“ in der Mongolei s. Kollmar-Paulenz 2013: 5–15.

⁵⁶ Zu den tibetisch-buddhistischen Missionierungsmethoden bei den Mongolen s. Heissig 1953 und Kollmar-Paulenz 2012.

⁵⁷ Vgl. Nebesky-Wojkowitz 2007: 34.

⁵⁸ Gemäss der vom Zaya Paṇḍita verfassten Biographie des 1. Jibtsundamba Qutuytu ist das Mayidari-Fest 1657 von Zanabazar in Erdeni Zuu eingeführt worden, s. Bareja-Starzynska 2012: 152, Anm. 59.

⁵⁹ Für die Innere Mongolei folgen wir hier der innermongolischen Schreibweise.

⁶⁰ Für die Innere Mongolei korrekt Mayidari-Čam und Lingga-Čam.

der Mitte des 18. Jahrhunderts aufgeführt wurden.⁶¹ Ihre Choreographien stammen vom 3. Mergen Gegen. Der alle zwölf Jahre in einem Hasen Jahr (mong. *taulai jil*) durchgeführte *Lingga-Tsam* prägte sogar so stark die Identität des Klosters, dass es zuweilen als „Hasen Jahr Tempel“ bezeichnet wurde.⁶² Nur wenig später, im Jahr 1786, wurde der *Tsam* das erste Mal im Kloster Erdeni Zuu in der Äusseren Mongolei aufgeführt. Dieses präzise Datum erfahren wir aus der Geschichte des Klosters Erdeni Zuu.⁶³ Aufgeführt wurde dieser *Tsam* nach den Regeln des rNam rgyal-Klosters (mong. *namjiy-a dačang*),⁶⁴ des schon erwähnten, im Potala gelegenen Klosters, in dem traditionell zum Jahresende der *rTse dgu gtor* aufgeführt wurde. Der Chronik zufolge trainierte ein tibetischer Mönch aus Urga namens Biligtü Nangsu Gelüng Rabdan junge Mönche aus Erdeni Zuu als *Tsam*-Tänzer.⁶⁵ Die Masken, schwarzen Hüte und Attribute der Tänzer wurden von einem Chinesen, Liu Sha Yu, aus Köke qota angefertigt, während die Roben der Tänzer von mongolischen Frauen und Männern aus Seide und Brokat genäht wurden.⁶⁶

Erst fünfundzwanzig Jahre später, 1811,⁶⁷ wurde in Urga,⁶⁸ dem Sitz des Jibtsundamba Qutuytu, der *Žaqar-Tsam* aufgeführt, der besser bekannt ist unter dem Namen *Erlig [nom-un] qayan-Tsam*. Er wird auch einfach als *Khüree-Tsam*, „*Tsam* von [Ikh] Khüree“,⁶⁹ bezeichnet. Der Tanz soll von einem gelehrten Mönch aus bKra shis lhun po nach den Regeln des 'Chams-Manuals des 5. Dalai Lama unterrichtet worden sein. 1836 verfasste der damalige Abt von Yeke Kūriy-e (Ikh Khüree), Agvang Lubsang Qayidub (tib. *Ngag dbang blo bzang mkhas 'grub*) ein weiteres Handbuch über den *Tsam* Tanz.⁷⁰ Der 5.

⁶¹ Lubsandambijalsan 2006, Bd. 1, Text 9, zitiert nach Humphrey/Ujeed 2013: 347.

⁶² Humphrey/Ujeed 2013: 347 und 149.

⁶³ Tsendina 1999; die relevante Passage findet sich auf Fol. 24r–25r, in der Übersetzung auf den Seiten 82–84.

⁶⁴ Wir stimmen mit Bareja-Starzynska 2012: 152, Anm. 63, überein, dass nicht der rNam rgyal grva tshang des 'Bras spungs-Klosters gemeint sein kann.

⁶⁵ Chürélbaatar 2002: 298.

⁶⁶ Wir folgen hier Bareja-Starzynska 2012: 152.

⁶⁷ Banzragč/Sajnachüü 2004: 31.

⁶⁸ So lautete die russische, aus dem mongolischen *örgöö* („Palastzelt“) abgeleitete Bezeichnung für das bis 1779 bewegliche Kloster des Jibtsundamba Qutuytu. Die Mongolen nannten das Kloster, das im 18. Jahrhundert zum Handelszentrum für chinesische und russische Kaufleute wurde, einfach *Yeke Kūriye*, „grosses Kloster“. Zur Geschichte Urgas s. Teleki 2011.

⁶⁹ Mong. *yeke kūriy-e*.

⁷⁰ Ein weiteres, zweisprachig tibetisch-mongolisches Handbuch, das auf 123 Seiten technische Unterweisungen zur Aufführungspraxis des *Khüree-Tsam* enthält und im Nationalarchiv der Mongolei in Ulaanbaatar aufbewahrt wird, erwähnt Kristina Teleki (2013: 76). Dieses Handbuch haben wir nicht einsehen können.

Jibtsundamba Qutuytu (1815–1841) hatte angeblich gegen die weitere Verbreitung des *Tsam* opponiert, gab aber schliesslich nach, wohl vor allem auf den Wunsch hoher weltlicher und geistlicher Würdenträger hin.⁷¹ Der *Tsam* von Ikh Khüree wurde seit dieser ersten Aufführung bis 1937 insgesamt 127 Mal aufgeführt. Es ist diese Version des *Tsam*, die nach einer mehr als sechzigjährigen Unterbrechung im Jahr 2003 in Dashchoilin wiederbelebt wurde.

Zwei Jahre früher als Agvang Lubsang Qayidub, im Jahr 1834, verfasste der bekannte mongolische Historiker Isibaldan in tibetischer Sprache ein Handbuch für den *Čam* des Klosters dGa' ldan bshad sgrub dar rgyas gling im Ordos-Gebiet, das auch eine Übersetzung ins Mongolische erfuhr.⁷² Dieses und ein weiteres mongolischsprachiges Handbuch zum *Čam*⁷³ des ebenfalls im Ordos-Gebiet gelegenen Subury-a-yin süm-e liegen inzwischen in einer innermongolischen Ausgabe vor.⁷⁴

Forscher, die seit dem 19. Jahrhundert die mongolischen Regionen bereisten, haben uns Berichte über *Tsam*-Aufführungen hinterlassen, die eine grosse lokale Varietät des mongolischen *Tsam* bezeugen.⁷⁵ Wie in Tibet und den Himalaya-Regionen, so haben auch in der Mongolei die Klöster ihre je eigene Version des *Tsam* entwickelt, in die die Territorialgottheiten der Regionen integriert wurden. Darüber hinaus haben sich auch überregionale Versionen des *Tsam* herausgebildet, in denen einzelne Gottheiten, aber immer mehr auch historische und mythologische Gestalten im Mittelpunkt standen. Diese Entwicklung hatte schon in den tibetischen Regionen eingesetzt, wie am 'Chams des Milarepa deutlich wird. Schon im tibetischen 'Chams wurde zudem in der Gestalt der eingeschobenen Auftritte von Spassmachern⁷⁶ der Unterhaltungsfaktor für das Publikum berücksichtigt. Die Grenzen zwischen religiösem Mysterienspiel, in dem die rituelle Zerstörung karmisch negativer Kräfte performativ vergegenwärtigt wird, und einer in narrativen Szenen inszenierten didaktischen – ebenfalls buddhistischen – Belehrung, erwiesen sich als zunehmend fließend in den verschiedenen mongolischen *Tsam*-Versionen.

⁷¹ Gangaa 2003: 18; vgl. auch Teleki 2013: 76. Rintschen schreibt die Abwehr gegen den *Tsam* dem 4. Jibtsundamba Qutuytu zu, s. Forman/Rintschen 1967: 67.

⁷² Mongolischer Titel: *Fandanšadriḅdarjayiling keyed-ün čam-un bičig šasin-u sakuyulsun-i bayasqan üiledügči yayiqamsiytu čam büjig kemekü.*

⁷³ Es trägt den Titel *Subury-a-yin süm-e-yin čam qural-un sudur.*

⁷⁴ Narasun/Temürbayatur 2000: 409–431; vgl. auch Chiodo 2003/2004: 296–297.

⁷⁵ So z. B. Labbé 1909; Pozdneev 1978: 506–521; Korostovetz 1926; Šastina 1935: 92–113; Lessing 1935: 110–136; Haslund-Christensen 1936.

⁷⁶ In den tibetischen 'Chams-Aufführungen sind dies die indischen Atsaras, Hva shang sowie in den osttibetischen Regionen, durch mongolischen Einfluss, der „weisse Alte“.

Bevor wir den *Khüree-Tsam* im Detail beschreiben, sollen einige der überregionalen Versionen des mongolischen *Tsam* kurz vorgestellt werden. Hierbei werden sowohl die rituellen *Tsam*-Versionen als auch diejenigen, die narrative Elemente in das Zentrum der Aufführung rücken, berücksichtigt.

2.1 Der Erdeni Zuu-Tsam

Dieser *Tsam*, der im Kloster Erdeni Zuu aufgeführt wurde, geht auf den im rNam rgyal-Kloster von Zentraltibet aufgeführten 'Chams zurück und führt damit die Tradition des dGe lugs pa „'Chams der Dharmapālas“ (tib. *chos rgyal gyi 'chams*) weiter. Neben den ethnographischen Berichten, die wir über diesen *Tsam* besitzen, gibt Nebesky-Wojkowitz eine ausführliche Beschreibung des Tanzes.⁷⁷ Im Mittelpunkt des *Erdeni Zuu-Tsam*⁷⁸ stehen die „Beschützer der Lehre“ (mong. *nom-un sakiyulsun*, khalkh-mong. *nomyn sachiulsan*, tib. *chos skyong*, Skt. *dharmapāla*). So treten in diesem *Tsam* Mahākāla (mong. *Maqagala*, khalkh-mong. *Machgal*, tib. *Nag po chen po*) und sechs Begleiter auf. Der Fokus auf Mahākāla, den „Grossen Schwarzen“, ist nicht allein dem Sa skya-Hintergrund des vom 5. Dalai Lama rezipierten 'Chams zu verdanken, sondern auch dem Sa skya-Hintergrund des Erdeni Zuu-Klosters. Eine der frühesten mongolischen Übersetzungen eines tibetischen buddhistischen Textes vom Ende des 13. Jahrhunderts respektive dem frühen 14. Jahrhundert ist eine Hymne an die Gefährtin des Mahākāla, der besonders bei den Sa skya pa verehrt wird.⁷⁹ Der im Jahr 1434 vom g' Yas ru stag tshang pa dPal 'byor bzang po verfassten Chronik *rGya bod yig tshang*⁸⁰ zufolge fertigte der berühmte nepalesische Künstler Anige für Qubilai Qayan ein Abbild dieses Dharmapālas an.⁸¹ Die Statue, deren Anfertigung der Tradition nach sogar 'Phags pa bla ma selbst zugeschrieben wird,⁸² spielte im frühen 17. Jahrhundert eine zentrale Rolle für die Herrschaftslegitimation des letzten mongolischen Grosskhans Ligdan. Nach ihrer Herstellung soll sie von 'Phags pa selbst zuerst zum Wutai shan und

⁷⁷ Nebesky-Wojkowitz 2007: 43–46.

⁷⁸ Mong. *Erdeni juu-yin čam*.

⁷⁹ Cerenodnom/Taube 1993: 114–120.

⁸⁰ Mit vollem Titel *rGya bod kyi yig tshang mkhas pa dga' byed chen mo 'dzam gling gsal ba'i me long*. Zu diesem Werk s. Macdonald 1963: 53–159.

⁸¹ dPal 'byor bzang po 1979: Bd. 1, Fol. 201v3–4. Anige wird hier als *E ner dga'* wiedergegeben. Zu diesem wohl berühmtesten nepalesischen Künstler des 13. Jahrhunderts s. Jing 1994: 40–86.

⁸² Berger 1995: 54. Berger beruft sich auf die Qing-zeitliche Chronik *Da Qingchao shilu*. Auf die Bedeutung des Mahākāla für Liydan Qayan und die spätere Herrschaftslegitimation der Mandschus machte zuerst Samuel Grupper aufmerksam, s. die folgende Anmerkung.

anschliessend in die mongolische Sa skya-Region, wahrscheinlich das heutige Gansu, verbracht worden sein.⁸³ 1617 fand die Mahākāla-Statue⁸⁴ des 'Phags pa dann ihren Weg in die Čaqar-Region zu Ligdan Qayan, wo sie einen neuen imperialen Kult begründen half.⁸⁵ So wie im frühen 17. Jahrhundert die Statue des Mahākāla die vergangene imperiale Grösse des mongolischen Weltreichs evozierte, so stellte ein Jahrhundert später Mahākāla in seiner performativen Vergegenwärtigung im *Erdeni Zuu-Tsam* die Verbindung zur historischen Bedeutung der Sa skya pa für die Buddhisierung der Mongolen dar. Dieser *Tsam*, der auf die höchsten *Dharmapālas* der *'jig rten las 'das pa'i srung ma*⁸⁶ fokussiert, ist in der Inneren Mongolei auch als *Doysid-un čam*, „*Tsam* der Zornvollen Gottheiten“, bekannt.⁸⁷

2.2 Der Milarepa-Tsam

Unter den Fragmenten auf Birkenbast geschriebener mongolischer Handschriften, die in Xarbuxyn Balgas gefunden wurden und um das Jahr 1600 datieren, befinden sich sieben Fragmente dreier bislang unbekannter Lieder, die dem grösseren Kontext der Lieder des Milarepa (mong. *Milarasba*, tib. *Mi la ras pa*) zuzurechnen sind. Vier von ihnen sind dem Kapitel über das „Treffen [Milarepas] mit dem geistigen Sohn, dem baumwollgekleideten Jäger, in gNyi shang 'gur rta“⁸⁸ zuzuordnen. Der Fund solcher früher mongolischer Handschriften-Fragmente des Milarepa-Zyklus zeigt die enorme Beliebtheit dieser

⁸³ Vgl. Grupper 1979 und 1981: 53–55.

⁸⁴ Ob es sich um die Statue aus dem 13. Jahrhundert handelte oder eine andere Mahākāla-Statue, ist unbekannt.

⁸⁵ Hierzu s. Berger 1995: 54–55.

⁸⁶ Die Schutzgottheiten, die nicht mehr dem Bereich der sechs Existenzen angehören. Zu ihnen gehören die höchsten Meditationsgottheiten im Tantra. Zur Einteilung der Schutzgottheiten in *'jig rten las 'das pa'i srung ma* und *'jig rten pa' srung ma* s. Nebesky-Wojkowitz 1975: 3–5.

⁸⁷ Altanyarudi/Bao De 1995: 273–280. Mong. *doysin* leitet sich aus tib. *drag gshed*, „zornvolle Vollstrecker“, ab, einer Bezeichnung für die *Dharmapālas*.

⁸⁸ Tib. *gNyi shang 'gur rta thugs sras khyi ra ras pa dang mjal ba'i skor*, mong. *sn̄yi šang gurdadur görögegč̄i rasba-luy-a ayuljaysan bölḡ*. Das Kapitel ist in den *mgur 'bum*, den „Gesammelten Liedern“, der 1488 von Tsang smyon Heruka (1452–1507; über ihn s. Smith 2001) verfassten Biographie des Milarepa enthalten. Sie wurde zu Beginn des 17. Jahrhunderts von dem berühmten Übersetzer Siregetü Güsi Čorji das erste Mal ins Mongolische übersetzt unter dem Titel *Getülgegč̄i milarasba-yin tuyuji: egesiglegs̄en mgur bum*, s. Heissig/Sagaster 1961: 94 (Libr. Mong. 46, Nr. 147). Detaillierte Angaben zu weiteren mongolischen Übersetzungen und Textausgaben finden sich in Chiodo 2009: 15–19. Die Sammlung Ernst (Winterthur) enthält eine reich illustrierte mongolische Handschrift der Biographie des Milarepa (Signatur: ET 771). Eine neue Übersetzung der tibetischen Biographie des Milarepa ist Tsangnyön Heruka 2010.

Geschichten bei den Mongolen. Die Episode, wie Milarepa den Jäger Gombodorji (tib. *mGon po rdo rje*) bekehrt, der mit seinem Jagdhund während der Verfolgung eines Hirsches zur Höhle des Asketen gelangt ist, ist in der gesamten tibeto-mongolischen buddhistischen Welt noch heute äusserst populär. In Tibet bildet die Episode die Grundlage für eine bekannte und populäre Tanzaufführung. Sie gehört zu den *bod*⁸⁹ *'chams*, die oft von Laien anschliessend an die den Mönchstänzern vorbehaltenen eigentlichen *'Chams*-Maskentänze aufgeführt werden.⁹⁰ In Bhutan wird der *Mila-'Chams* heute noch aufgeführt.⁹¹ In den grossen osttibetischen Klöstern sKu 'bum und Bla brang wurde der *Mila-Tsam* ebenfalls aufgeführt, wie Baradijn⁹² und später Filchner⁹³ für sKu 'bum berichteten. In Bla brang ist die Tradition heute noch lebendig. So konnte Elisabetta Chiodo im Jahr 2001 dort eine Aufführung des *Mila-Tsam* miterleben.⁹⁴

Bei den Mongolen genoss der *Milarepa-Tsam* in den innermongolischen Regionen besondere Popularität. Er wurde in zahlreichen Klöstern des Ordos-Gebiets⁹⁵ und in der südöstlichen Mongolei aufgeführt. Das Kloster Mončoy im Naiman Banner der Inneren Mongolei führte diesen *Tsam* sowohl am 15. Tag des 1. Monats als auch am 15. Tag des 7. Monats auf.⁹⁶ Auch hier spielen lokale Varianten eine bedeutende Rolle: Im *Tsam* des Mončoy-Klosters, wie auch im *Milarepa-Tsam* (mong. *miyal/mila čam*) der Mongoljin, steht nicht Milarepa im Zentrum des Geschehens, sondern die beiden Asketen Siyarabdorji und Rayičangva.⁹⁷ Im Gegensatz zu den innermongolischen Regionen spielte der *Mila-Tsam* bei den Khalkha wohl eine eher unbedeutende Rolle. Rintschen, der den Tanz ausführlich beschreibt, begründet die relativ seltenen Aufführungen im Khalkha-Gebiet mit den sozialkritischen Inhalten dieses *Tsam*.⁹⁸

2.3 Der Geser-Tsam

Im *Milarepa-Tsam* zeigt sich, dass der rituelle Maskentanz bei den Mongolen eng mit eher narrativ angelegten Theatervorführungen verbunden ist, wobei es

⁸⁹ Aus Tibetisch *'bod pa*, „rufen, einladen“.

⁹⁰ Nebesky-Wojkowitz 2007: 37, erwähnt eine solche Aufführung anschliessend an einen *'Chams* in Sikkim.

⁹¹ Der *Sha ba sha kyi 'chams*, s. Montmollin 1988: 293–300.

⁹² Baradiin 1999: 107–114.

⁹³ Filchner 1933: 332–337.

⁹⁴ Chiodo 2009: 48, Anm. 174.

⁹⁵ Narasun/Temürbayatur 2000, nach Chiodo 2009: 48, Anm. 174.

⁹⁶ Kürelša et al. 1993: 215.

⁹⁷ Kürelša et al. 1993: 215–219; Altanyarudi/Bao De 1995: 280–288.

⁹⁸ Forman/Rintschen 1967: 52–56.

intensiverer Forschung bedürfte, um die Frage zu klären, ob sich die Anfänge des mongolischen Theaters direkt aus dem *Tsam* entwickelten, ob der *Tsam* nur einen von verschiedenen Einflüssen für die Entwicklung des mongolischen Theaters darstellte, oder ob es sich um gleichzeitige, aber voneinander unabhängige Entwicklungen handelt.⁹⁹ Jedenfalls wird die enge Verknüpfung des *Tsam* mit populären Narrativen auch beim so genannten *Geser-Tsam* deutlich, in dessen Mittelpunkt der Epenheld Geser steht. Das Geser-Epos ist wohl zu Beginn des 17. Jahrhunderts aus dem tibetischen Kulturraum zu den Mongolen gekommen, wie eine frühe mongolische Prosaversion, die aus dem Tibetischen um das Jahr 1614 übersetzt wurde, bezeugt.¹⁰⁰ Unter dem Kangxi-Herrscher wurden 1716 die ersten sieben Kapitel des Geser-Epos in Beijing unter dem Titel *Arban jüg-ün ejen geser qayan-u tuyuji orosibai* gedruckt.¹⁰¹ Die zahlreichen Kopien dieser Ausgabe in asiatischen und europäischen Bibliotheken bezeugen die Beliebtheit des Epos.¹⁰² Geser Khan wurde als Schutzgottheit der Herden und des Besitzes noch in den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts in der Inneren Mongolei verehrt, wie Walther Heissig berichtet.¹⁰³ Druckausgaben und ihre Abschriften wurden in der Jurte aufbewahrt und sollten vor allem dem Schutz der Herden dienen. Darüber hinaus wurde Geser Khan, dessen Ikonographie ihn als kriegerische Reitergottheit charakterisiert,¹⁰⁴ mit dem chinesischen Kriegsgott Guandi identifiziert. Die Mandschus hatten die Verehrung dieser Gottheit übernommen und überzogen die Mandschurei und die Grenzregionen des Qing-Reichs mit Tempeln, in denen Guandi als Schutzgott des Qing-Reichs verehrt wurde. Der im Jahr 1859 von Galdan verfassten mongolischen Chronik *Erdeni-yin erike* zufolge wurden allein im Jahr 1787 in Kansu, in der Mongolei, Xinjiang und Tibet 65 Guandi-Tempel errichtet.¹⁰⁵ Aber nicht nur mit Guandi, sondern auch mit dem *Lokapāla* Vaiśrāvaṇa wurde Geser identifiziert. Die Neudeutung des Geser Khan als „Beschützer der Lehre“ wurde im 19. Jahrhundert durch den Ilayuysan Qutuytu

99 Vgl. Pegg 2001: 163–164. Ihr zufolge sagt man in der Mongolei, dass der berühmte Choreograph Sevidj vom *Tsam* beeinflusst gewesen sein soll. Leider gibt sie keinen Beleg für ihre Aussage.

100 Rintchen, zitiert nach Heissig 1970: 407, Anm. 42.

101 Die sieben Kapitel der Druckausgabe gehen wohl auf eine tibetische Vorlage zurück. Der Text wurde schon im 19. Jahrhundert von Isaac Jakob Schmidt ins Deutsche (Schmidt 1925 [1839]) und 1935 von S.A. Kozin ins Russische übersetzt (Kozin 1935). Vgl. auch Roerich 1942: 297–298. Die immer noch umfassendste Untersuchung zum mongolischen Geser Epos bietet Damdinsuren 1957.

102 Auch die Schweizer Sammlung von Richard Ernst (Winterthur) besitzt zwei Exemplare des Drucks von 1716 (Sign. ET 299, ET 85).

103 Heissig 1992: 28–29.

104 Heller 2012.

105 Galdan 1960, s. Heissig 1970: 409.

mergen bandida Don grub rdo rje (1820–1882) vorangetrieben.¹⁰⁶ In seinem Kloster wurde Rintschen zufolge der *Geser-Tsam* aufgeführt.¹⁰⁷ Der Geser-Kult und der mit ihm verbundene *Tsam* wurden nach Forman/Rintschen vom „Chutuktu Ilagugsan Arthosiddhavadschra“ in einer in tibetischer Sprache im 19. Jahrhundert herausgegebenen Textsammlung dokumentiert.¹⁰⁸

2.4 Der Saran kökege sibayun-Tsam

Auf Wunsch des 2. Ičang skya Qutuytu Rol pa'i rdo rje übersetzte der mongolische Gelehrte Dai güsi Ngag dbang bstan 'phel (1700–1780) im Jahr 1770 eine tibetische Erzählung, die auf Motiven des indischen *Śukasaptati* („Die siebzig Erzählungen eines Papagei“) und des *Vetālapañcaviṃśati*-Zyklus beruht. Im Mongolischen erlangte sie unter dem Titel *Bodi sedkil tegüsügzen köke qoyulai-tu saran kökege neretü sibayun-u tuyuji*, „Geschichte des Mondkuckucks mit der blauen Kehle, der ein Bodhisattva war“, ¹⁰⁹ schnell grosse Bekanntheit.¹¹⁰ Die tibetische Erzählung war nur wenige Jahrzehnte zuvor von dem Mönch Blo bzang bstan pa'i rgyal mtshan verfasst worden,¹¹¹ die Druckstöcke wurden im zentraltibetischen Kloster 'Bras spungs geschnitzt.¹¹² Die von Dai güsi angefertigte mongolische Übersetzung zeichnet sich durch eine hohe literarische Qualität aus. Sie ist durchweg in alliterierenden Versen abgefasst. Von ihrer Beliebtheit zeugen die vielen Abschriften der Geschichte, die bei den Mongolen kursierten. Der zuerst in Peking gedruckte Text wurde ein zweites Mal in einem buryatischen Kloster gedruckt.¹¹³ Heissig zufolge wurde die Geschichte schon in Tibet in Klöstern als Singspiel aufgeführt, bei den Mongolen wurde sie als *Tsam* im Barayun keyid der Urat im südmongolischen Alashan-Gebiet aufgeführt.¹¹⁴

Die Entstehungsgeschichte des *Saran kökege-Tsam* (khalkh-mong. *saran chööchöö tsam*) spricht für die These, dass die Entwicklung des mongolischen säkularen Theaters viel dem *Tsam* verdankt. Der berühmte 5. Noyan Qutuytu

¹⁰⁶ Heissig 1970: 410.

¹⁰⁷ Forman/Rintschen 1967: 57.

¹⁰⁸ Formann/Rintschen 1967: 58.

¹⁰⁹ Der vollständige mongolische Titel lautet *Bodi sedkil tegüsügzen köke qoyulai-tu saran kökege neretü sibayun-u tuyuji orčilang бүкүн-и жирүкен үгеи кемеңгэд-үн чикін-ү чимег кемекү оросиба*, s. Heissig 1954: 132.

¹¹⁰ Eine Inhaltszusammenfassung gibt Heissig 1954: 133–134.

¹¹¹ S. Khuvsgul 2011: 201, gibt das Jahr 1737 als Abfassungsdatum an.

¹¹² Muzraeva 1994: 581–582. Er ist in der Mongolei als *toyn* („Mönch“) *Madi* (tib. *blo*) bekannt, nach dem ersten Wort seines tibetischen Namens, vgl. auch Heissig 1954: 132.

¹¹³ Heissig 1954, Nr. 146, und Muzraeva 1994: 581.

¹¹⁴ Heissig 1994: 195.

Danjin Rabjai¹¹⁵ (1803–1856), der sich schon in seiner Jugend für den *Tsam* zu interessieren begann, entwickelte aus der „Geschichte des Mondkuckucks“ ein Singspiel, zu dem er Musik und Text selbst verfasste. 1832 gelangte es unter dem Titel *Saran kököge-yin namtar*, „Das Leben des Mondkuckucks“, in seinem Kloster Qamar-un keyid mit einer reinen Laienbesetzung das erste Mal zur Aufführung.¹¹⁶ Noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde der „Mondkuckuck“ in Klöstern in der Gobi, aber auch im Čaqar-Gebiet der Inneren Mongolei, aufgeführt, meistens mit Laienschauspielern.¹¹⁷

2.5 Der Šambhala-Tsam des Danjin Rabjai: Der „grosse Unbekannte“ unter den Tsam-Tänzen

Walther Heissig erwähnt in seiner monumentalen *Geschichte der mongolischen Literatur*, dass der 5. Noyan Qutuγtu Danjin Rabjai im Jahr 1830 in einer *Tsam*-Aufführung „des auf Grund der vom 3. Pañcen [!] Blo bzañ dpal ldan ye šes (1737–1780) herausgegebenen Schrift entstandenen „Krieg um Šambala“ (*Šambala-yin dayin*)“ mitspielte.¹¹⁸ Für einen *Tsam*, der auf die bei den Mongolen sehr beliebte Vorstellung von Shambhala fokussiert, dem Land im Norden Tibets, in dem die Lehren des *Kālacakra Tantra* bewahrt werden und von dem aus am Ende der Zeiten der letzte Herrscher von Shambhala ausziehen und eine grosse Schlacht gegen die „Ungläubigen“ (tib. *kla klo*, mong. *lalo*) schlagen wird, finden sich (mit Ausnahme der Biographie des Danjin Rabjai)¹¹⁹ weder in der mongolischen Literatur noch in ethnographischen Berichten Belege. Vielleicht ist dieser *Tsam* identisch mit dem *Düingqor-un čam*, den Altan γarudi und Bao De beschreiben?¹²⁰ Er wurde am 15. Tag des 3. Monats ausschliesslich im innermongolischen Kloster Soyol-i badarayuluγči¹²¹ aufgeführt. In diesem *Tsam* steht die Reise zum

¹¹⁵ Khalkh-mong. Danzan Ravjaa.

¹¹⁶ Heissig 1994, I: 196. Heissig 1964: 250–257, beschreibt die Entdeckung des Theaterstücks durch den grossen mongolischen Gelehrten Damdinsüren und gibt zugleich eine kurze Biographie des Danjin Rabjai.

¹¹⁷ Heissig 1964: 248. Erdeni 1997: 151–163, informiert umfassend über diesen *Tsam*.

¹¹⁸ Heissig 1994: 195.

¹¹⁹ *Teüke namtar-un sudur*, s. Heissig 1994: 225, Anm. 73.

¹²⁰ Altanγarudi/Bao De 1995: 288–289, und 273.

¹²¹ In dem heutigen Fuxin Mongolischen Autonomen Kreis. Eine Photographie des Klosters von Soyol-i badarayuluγči findet sich bei Altanγarudi/Bao De 1995 auf der zweiten Seite der beigefügten Fotoserie (ohne Seitenzahlen im Buch).

Land Shambhala im Mittelpunkt, der Krieg um Shambhala spielt aber wohl keine Rolle.¹²²

3 Der Khüree-Tsam

Dieser *Tsam*, der in Yeke Kuriy-e (Ikh Khüree) im Jahr 1811 das erste Mal aufgeführt wurde, wurde 2003 in Dashchoilin wiederbelebt. Er ist auch unter den Bezeichnungen *Žaqar-Tsam* und *Erlig-Tsam* bekannt. Im Zentrum dieses *Tsam*, der die mongolische Version des tibetischen dGe lugs pa-Dam can chos rgyal gyi 'chams, des „Tanzes der eidgebundenen Dharmapālas“, darstellt, steht *Erlig nom-un qayan*¹²³ (tib. *gShin rje chos kyi rgyal po*),¹²⁴ der Herrscher über den Tod. Rintschen hat den auch *Erlig-Tsam* genannten Tanz ausführlich beschrieben. Der „Tsam von Urga“¹²⁵ wurde einmal im Jahr, immer am 9. Tag des letzten Sommermonats (Juli/August) aufgeführt.¹²⁶ Die mongolische Form dieses *Tsam* hat auch auf seine tibetische Form zurückgewirkt: Auf Anweisung des 13. Dalai Lama wurde die Gestalt des „Weissen Alten“ (mong. *čayan ebügen*) im jährlich zum tibetischen Neujahr im *rNam rgyal*-Kloster aufgeführten *Dam can chos rgyal gyi 'chams* nach 1906 eingeführt. Trotz der lokalen Unterschiede stimmen die tibetische¹²⁷ und mongolische Version des *Khüree-Tsam* im Grossen und Ganzen überein. Im Folgenden wird der Ablauf des *Khüree-Tsam*, wie er vor 1937 in der Mongolei aufgeführt worden ist, ausführlich beschrieben. Die Beschreibung ermöglicht die Einordnung der *Khüree-Tsam*- Aufführung von 2009 in Dashchoilin in die jahrhundertelange Tradition dieser *Tsam*-Aufführungen. Insbesondere können so die Kontinuitäten und Veränderungen, die dieser *Tsam* bei seiner Revitalisierung in den 2000er Jahren erfahren hat, herauszuarbeitet werden. Die hier gegebene Beschreibung des Ablaufs des bis 1937 jährlich aufgeführten *Khüree-Tsam* respektive *Žaqar-Tsam* beruht auf der Darstellung Rintschens.¹²⁸

122 Altanyarudi/Bao De 1995: 288.

123 Auch *Erlig nomun qayan* geschrieben, s. Erdeni 1997: 2.

124 Nebesky-Wojkowitz 1975: 82–87. Eine ikonographische Darstellung findet sich im *Bris sku mthong ba don ldan*, Nr. 404, s. Willson/Brauen 2000: 164–165.

125 Forman/Rintschen 1967: 68.

126 Forman/Rintschen 1967: 94.

127 Nebesky-Wojkowitz 2007: 43–46, gibt eine Beschreibung des *Dam can chos rgyal gyi 'chams*, auf der Grundlage von Informationen seiner tibetischen Informanten sowie von diversen Reiseberichten, u. a. von Schäfer 1988: 119–133.

128 Forman/Rintschen 1967: 94–143. Die mongolischen Namen werden in der von Forman/Rintschen benutzten Umschrift wiedergegeben. Wir haben die mongolischen und tibetischen

Die Vorbereitungen zum *Žaqar-Tsam* begannen im mittleren Sommermonat, einen ganzen Monat vor der öffentlichen Aufführung. Sie bestanden zum einen aus den Proben der für die *Tsam*-Aufführung ausgewählten Mönche, zum anderen aus den nicht-öffentlichen Ritualen der Aktivierung des *Liṅga*.¹²⁹ Die Mönche, die die einzelnen Gottheiten im *Tsam* tanzten, mussten die entsprechenden Dhāraṇīs auswendig lernen und an vorbereitenden Ritualen der zornvollen Schutzgottheiten teilnehmen. Zweimal täglich mussten sie die Tanzschritte üben, in einem eigens dafür bestimmten Tempel in der Nähe des *Dechengalab* (tib. *bDe chen kā lā pa*)¹³⁰-Tempels in Urga, vor dem der öffentliche *Tsam* aufgeführt wurde.¹³¹ Kurz vor der öffentlichen Aufführung, am 5. Tag des letzten Sommermonats, wurden der *Žaqar* und der *Sor* aus Teig hergestellt. Mong. (und khalkh-mong.) *sor* leitet sich aus tib. *zor*, „gekrümmte Waffe, Sichel“, ab. Ein *Sor* ist gleichzeitig eine Ritualgabe (mong. *baling*, khalkh-mong. *balin*, tib. *gtor ma*) und eine magische Waffe gegen destruktive spirituelle Kräfte, die als Dämonen vergegenwärtigt werden.¹³² Von den vielen verschiedenen Arten von *Sor* wurde im *Erlig-Tsam* ein (tib.) *thod zor* („Schädel-zor“) verwendet. Er wurde 1937 aus Teig hergestellt und hatte die Form einer dreieckigen Pyramide, deren drei Seiten mit weissen Flammen verziert waren und auf deren Spitze ein ebenfalls aus Teig geformter kleiner Totenkopf sass. Dieser *Sor* wird auch (tib.) *’byung po’i thod zor*, „Schädel-zor der ’Byung po [-Dämonen]“ genannt.¹³³ Der *Sor* im *Erlig-Tsam* von Urga wurde auf einem viereckigen Stück Stoff, auf dem eine menschliche Figur abgebildet war, aufgestellt. Die zweite Opfergabe dieses *Tsam* war der *Žaqar* (aus tib. *lcags mkhar*), der „Eisen-Palast“ des *Erlig nom-un qayan*.¹³⁴ Obwohl der *Žaqar Tsam* auf die tibetische Vorlage des *’Chams* von bKra shis lhun po und damit auf den dGe lugs pa-Dam can chos rgyal kyi *’chams*

¹²⁹ Zum *Liṅga* s. unsere Ausführungen weiter unten.

¹³⁰ Forman/Rintschen 1967: 95 geben den tibetischen Namen als *bde chen ka la pa* wieder. Er findet sich als *bde chen kā lā pa* auf einer tibetischsprachigen Karte des Klosters, s. die Abbildung im Umschlag von Cédëndamba 2009. Teleki 2011: 744 hingegen rekonstruiert den tibetischen Namen als *bDe chen bskal pa*. Dies ist insofern nachvollziehbar, als die Stadt *Kalāpa* im Mongolischen gewöhnlich als *ga la ba* wiedergegeben wird, s. z. B. die mongolische Übersetzung des Bittgebets um Wiedergeburt in Shambhala des 3. Paṇ chen Lamas, *Umaratu šambhala-yin oron-a törökü irüger orosiba*, Fol. 2r12, während tib. *bskal pa* (aus Skt. *kalpa*) im Mongolischen *galab* lautet.

¹³¹ Dieser Tempel gehörte zum *Jegün küriy-e* (Khalkh-mong. *ziiün chüirée*), dem grössten Bezirk von Urga. Er wurde 1806 gegründet und war den Kālacakra-Lehren gewidmet, s. Teleki 2011: 744, und Teleki/Ernst 2013: 165.

¹³² Zum *zor* allgemein s. Nebesky-Wojkowitz 1975: 354–358.

¹³³ Nebesky-Wojkowitz 1975: 355.

¹³⁴ In seinen Lebenserinnerungen beschreibt der Mönch Žambal die Herstellung eines *Žaqar*, s. Bawden 1997: 13 und 89–90.

zurückgeht, ist das Konzept des *Žaqar* wohl im grösseren Kontext der Visualisierung eines „Palastes aus Schädeln“ (tib. *thod pa'i mkhar*) in rNying ma pa-Ritualen zu situieren, in denen es ebenfalls um die Befreiung von negativen Kräften geht.¹³⁵ Der polnische Mongolist Władysław Kotwicz, der im Sommer 1912 den *Erdeni Zuu-Tsam* sah, erwähnt in seinen Tagebüchern ebenfalls den Eisenpalast des „Choiijil“ (tib. *chos rgyal* alias *gShin rje*), des Herren des Todes, bezeichnet ihn aber als das Gefäss für den *Sor*.¹³⁶ Wie aus weiteren Tagebuchpassagen hervorgeht, diente der Palast als Aufenthaltsort der Gottheit.¹³⁷ Rintschen wiederum beschreibt den *Žaqar* (bei ihm: „Dschagchar“) als dem *Sor* vom Aussehen her ganz ähnlich: „Der Unterschied zwischen den beiden Gebilden bestand nur darin, daß Dschagchar mehr Verzierungen und Girlanden aus Hammeldärmen hatte als *Sor*. Am Fuss des Dschagchar legte man ausserdem die Lunge und das Herz eines Opfertieres nieder.“¹³⁸

Schliesslich wurde auch das *Liṅga*, eine kleine menschliche Figur mit gefesselten Armen und Beinen und aufgedunsenem Bauch, aus Teig angefertigt. Das *Liṅga* stellt im *Tsam* die Feinde der Lehre und die negativen karmischen Kräfte dar. In den tibetischen Ritualtexten, die während der rituellen Performanz rezitiert werden, werden sie *dgra bgegs*, „feindliche Kräfte und Hindernisse“, genannt.¹³⁹ Die „Hindernisse“ sind Unaufmerksamkeit und Zerstreuung, die während der Meditation entstehen, die „feindlichen Kräfte“ die Vorstellung eines Selbst, in dem die Subjekt-Objekt-Spaltung, die es zu überwinden gilt, kultiviert wird.¹⁴⁰ Die *dgra bgegs* werden auch mit den drei Giften gleichgesetzt, die Aktivitäten rund um das *Liṅga* gehören daher zur „Vertreibung der Gifte“ (tib. *gdug pa sgrol ba*).¹⁴¹ Rintschen beschreibt in groben Zügen das vier Mal durchgeführte Ritual der Zerstückelung des *Liṅga*,¹⁴² das zu den nicht-öffentlichen Teilen des *Tsam* gehört.¹⁴³ Das *Liṅga* wird mit dem vielleicht wichtigsten Ritualinstrument im *Tsam*, dem (tib.) *phur bu/phur pa*, mong. *purba*,

135 Cantwell 1997: 108–109.

136 Bareja-Starzynska 2012: 161.

137 Bareja-Starzynska 2012: 163. Auch in tibetischen 'Chams nehmen die Gottheiten in extra für diesen Zweck hergestellten *gtor ma* ihre temporäre Residenz, s. Marko 1994: 136 für den im Kloster Spituk in Ladakh aufgeführten 'Chams.

138 Forman/Rintschen 1967: 95.

139 Cantwell 1997: 108, Anm. 9. Die *bgegs* werden auch personifiziert als Dämonen vorgestellt, die religiöse Aktivitäten behindern, s. Nebesky-Wojkowitz 1975: 285. Die mongolische begriffliche Entsprechung lautet *todqar dayisun*, s. Oyunchimeg 2007: 625.

140 Cantwell 1997: 109.

141 Ngag dbang blo bzang rgya mtsho: Fol. 3r4. Die Gifte sind Begierde, Hass und Verblendung, die drei buddhistischen Grundübel (Skt. *akuśala-mūla*).

142 Zum *Liṅga* als Mittelpunkt des 'Chams/Tsam s. Stein 1957: 200–234.

143 Forman/Rintschen 1967: 95–97.

einem Ritualdolch, getötet.¹⁴⁴ Das Ritual in Urga wurde im „westlichen Palast“ (mong. *barayun örgöge*, khalkh-mong. *baruun örgöö*) vollzogen.¹⁴⁵ Der von Rintschen geschilderte Vollzug korrespondiert mit der Aktivierung des *Liṅga*, wie sie Kohn für das *Mani rimdu*-Ritual beschreibt, das auf die tantrische Gottheit Vajrakīla, die Personifizierung des *phur pa*, fokussiert.¹⁴⁶

Zu den Vorbereitungen für den öffentlichen *Tsam* gehörte auch die Präparierung der Tanzfläche. In der Mitte des zuvor geebneten und gereinigten Platzes vor dem Dehengalab-Tempel wurde ein Baldachin gespannt. Vor Beginn des Tanzes wurden zu einer von Astrologen vermittelten Zeit *Sor* und *Žaqar* auf ihre Plätze unter dem Baldachin gebracht. Um den Baldachin wurden insgesamt sieben konzentrische Kreise mit zerriebenem Kalk gezogen. Um diese Kreise wurde schliesslich noch ein grosses Viereck gezogen, dessen vier Seiten mit den Fahnen der Hüter der Himmelsrichtungen verziert wurden.¹⁴⁷

Die ersten Tänzer, die im Khüree-Tsam vor 1937 auftraten, waren die beiden „Herren des Leichenplatzes“, Chochimoi (mong. *durtoddagva* oder *qoqimoi*, tib. *dur bdag*).¹⁴⁸ Anschliessend trat der Rabe auf, der sich des *Sor*, der Opfergabe für die im *Tsam* evozierten buddhistischen Gottheiten, bemächtigen will. Der Auftritt des als unrein geltenden Raben¹⁴⁹ ist ein Spezifikum des *Khüree-Tsam*, kommt aber auch im buryatischen *Tsam* des Gusino Ozero-Klosters vor.¹⁵⁰ Der Rabe stellte eine visuelle Repräsentation der „Feinde der buddhistischen Lehre“ dar. Die Raben-Symbolik findet sich auch in mongolischen Thangkas, die das mythische Land Shambhala und die apokalyptische Schlacht des letzten *Kalkin* von Shambhala, Raudracakrin, gegen die Feinde des Buddhismus abbilden. In einigen Thangkas setzen sich

144 In Tibet steht der *phur pa* im Zentrum eines elaborierten tantrischen Kults um die Gottheit *Vajrakīla*, „Vajra-Dolch“, s. Majer 1992: 163–192, und Majer 1996. Zur Beziehung von *Liṅga* und *phur bu* s. Kohn 2001: 84–86.

145 Der Tempel lag ebenfalls im *Jegün küriy-e*-Bezirk. Nach Forman/Rintschen 1967: 96, galt dieser Tempel als die Wohnstätte des 1. Jibtsundamba Qutuṣṣṭu, während Teleki (2011: 748) ihn als den Palast des Abadai Sayin Qan (1534–1589) bezeichnet. Beide nennen keine Belege für ihre Angaben.

146 Kohn 2001: 74–78.

147 In Forman/Rintschen 1967: 105 ist ein Diagramm des Tanzplatzes abgebildet.

148 Mong. *qokimai*, „trocken, ausgetrocknet, skelletiert“, s. Lessing 1960: 956. Kotwicz (Bareja-Starzynska 2012: 164) nennt sie *tokhog*. Bareja-Starzynska 2012: 164, Anm. 93, leitet die Bezeichnung aus mong. *toquyu*, „Unterhaltung“ ab (was dem khalkh-mongolischen *toglokh* entspricht), da die Herren des Leichenplatzes auch die Rolle von Spasmachern hatten.

149 Forman/Rintschen 1967: 110.

150 Nebesky-Wojkowitz 2007: 62, er beruft sich auf den Reisebericht von Labbé aus dem Jahr 1909. Vgl. auch Bardaleeva 2008: 361.

die feindlichen, nicht-buddhistischen Truppen von den buddhistischen Truppen durch ihre rabenähnliche Kopfbedeckung ab.¹⁵¹

Nach dem Raben trat der so genannte Argamtschi auf,¹⁵² der eine mit Blut gefüllte Schädelschale hielt und mit dem Ausruf „argam“¹⁵³ das Blut symbolisch den herbeigerufenen Schutzgottheiten darbrachte. Anschliessend kamen die beiden Gugor¹⁵⁴ auf den *Tsam*-Platz. Die beiden letztgenannten stellen vielleicht den weisen und den schwarzen Mahākāla dar.¹⁵⁵ Sie wurden begleitet vom „Chaschin-Chan mit den acht Knaben in Masken.“¹⁵⁶ Hinter dem Namen Chaschin-Chan verbirgt sich Hva shang rgyal po, „König Hva“, des tibetischen 'Chams, der den chinesischen Mönch Hva shang Mahāyāna repräsentiert, der im 8. Jahrhundert in der Debatte von bSam yas gegen die indischen Gelehrten Śāntarakṣita und Kamalaśīla antrat und den Wettstreit um die künftige Ausrichtung des Buddhismus in Tibet der Tradition nach verlor. Im mongolischen *Tsam* verschmolz diese Gestalt mit der Legende über einen buddhistischen Mönch, der für den erkrankten Herrscher Chinas einen indischen Mönch einlud, der den Kaiser heilte.¹⁵⁷ Chaschin-Chan tritt entweder als Spassmacher auf oder als Begleiter der im *Tsam* auftretenden Schutzgottheiten.¹⁵⁸ Im *Khüree-Tsam* nahm er die letztgenannte Rolle ein.

Als nächstes traten die „beiden Todesgeister Luba“¹⁵⁹ auf, der eine rotgekleidet mit roter Maske, der andere blaugekleidet mit blauer Maske. Rintschen zufolge handelt es sich bei ihnen um Schutzgeister der buddhistischen Lehre. Ihr Name leitet sich aus tib. *bslu ba*, „Lösegeld, Substitut“, ab. Der Name suggeriert daher eine Verbindung zum Konzept des (tib.) *glud*, das als Substitut für (tib.) *phyva*, „gutes Geschick“, gegeben wird.¹⁶⁰ Anschliessend traten zwei Shindö (tib. *bzhi 'gros*) auf.¹⁶¹ Einer von ihnen ist Ulayan erlig qayan, eine

151 Z.B. in dem Shambhala-Thangka, das im Museum für Geschichte in Prag aufbewahrt wird (Kollmar-Paulenz, in Vorbereitung), oder in dem Thangka, das im Musée Guimet aufbewahrt wird, s. Rhie/Thurman 1996: 378–379.

152 Forman/Rintschen 1967: 110.

153 Tib. *a rgam*, s. Jäschke 1949: 606, aus Skt. *argha*, „respectful reception of a guest (by the offering of rice, dūrva-grass, flowers [...])“ (Monier-Williams 1979: 89, s.v. *argha*).

154 Forman/Rintschen 1967: 76 geben als tibetische Entsprechung *dgu skor*, „neunfacher Kreis“, an. Dies ist auch die Bezeichnung für eine Tanzfigur im 'Chams yig des 5. Dalai Lama.

155 Im *Erdeni Zuu-Tsam* treten Mahākāla und Gongar, i.e. *mGon dkar*, zusammen auf, s. Baasansürén 2011: 92.

156 Forman/Rintschen 1967: 111.

157 Forman/Rintschen 1967: 69–70.

158 Weitere um Chašin Chan rankende Geschichten nennt Bareja-Starzynska 2012: 171, Anm. 95.

159 Forman/Rintschen 1967: 112.

160 Karmay 1991: 327–381. Vgl. auch die *Glud 'gong rgyal po*-Zeremonie am 29. Tag des 2. Monats des tibetischen Jahres, s. Richardson 1993: 61–73.

161 Auch tib. *bzhi 'gros* bezeichnet eine Tanzfigur im 'Chams yig des 5. Dalai Lama.

rotgesichtige Form,¹⁶² der bei Forman/Rintschen „Migmar“ genannt wird, der „Rotäugige“.¹⁶³ Der zweite stellt eine weisse Form des Erlig qayan dar. Sie agieren als Beschützer der Himmelsrichtungen.¹⁶⁴ Auf sie folgten die acht Paare der Dundschadma.¹⁶⁵ Rintschen zufolge trug einer dieser Tänzer eine dunkelblaue Stierkopf-Maske. Höchstwahrscheinlich handelt es sich hier um die „acht männlichen und weiblichen Herren des Todes“ (tib. *gshin rje pho brgyad mo brgyad*), die im tibetischen *Dam can chos rgyal gyi 'chams* an dieser Stelle auftreten.¹⁶⁶ Nach ihrem Abgang traten die nächsten beiden Tänzer auf. Sie trugen eine Hirschkopf-Maske und eine Büffelmaske und stellen die Boten des Erlig Qayan dar. Es folgte der Auftritt einer Reihe wichtiger Schutzgottheiten, so des Gongar (mong. *Čayan maqagala*, tib. *mGon dkar*), des weissen Mahākāla, zusammen mit Namsarai (tib. *rNam sras*), dem Hüter der nördlichen Himmelsgegend und zugleich Reichtumsgottheit. Dann erschien Otschirvani (mong. *Vačirbani*, tib. *Phyag na rdo rje*, Skt. *Vajrapāṇi*) mit seiner Gefährtin (tib. *yum*), der löwenköpfigen Sendunme (tib. *Seng gdong ma*).¹⁶⁷ An sie schlossen sich die Ditokdschad, die „acht Schwertträger“ (tib. *gri thogs brgyad*) oder „acht Schlächter mit Schwertern“ (tib. *gri thogs bshan pa brgyad*) an, deren Masken und Kleidung rot waren.¹⁶⁸ Sie gehören zum Gefolge des Dschamsaran (mong. *Jamsaran*, tib. *lCam sring*), wie auch Rigbilchamo (tib. *Rig pa'i lha mo*)¹⁶⁹ und Lätschansrogdak (tib. *Las mkhan srog bdag*).¹⁷⁰ Anschliessend erschien Dschamsaran selbst. Sein Erscheinen stellte einen Höhepunkt des *Tsam* dar. Diese Gottheit, die zu den *'Jig rten las 'das pa'i srung ma* gehört und auch unter dem Namen *Beg tse* bekannt ist, tritt im tibetischen *'Chams* sehr selten auf, spielt jedoch in der Mongolei eine umso grössere Rolle.¹⁷¹ Dschamsaran trug eine

162 Eine Abbildung findet sich im *Bri sku mthong ba don ldan*, s. Willson/Brauen 2000: 165 (Nr. 405).

163 Forman/Rintschen 1967: 112.

164 Die rote Form ist dem Westen zugeordnet, die weisse dem Osten, s. Nebesky-Wojkowitz 1975: 83.

165 Tib. *gdung brgyad ma*?

166 Nebesky-Wojkowitz 2007: 44.

167 Der mongolische Name könnte *Sengdungma* lauten, im *Bri sku mthong ba don ldan* sind jedoch nur die Namen *Köke arsalan terigütü* für die blaue Erscheinungsform und *Ulayan arsalan terigütü* für die rote Erscheinungsform verzeichnet, s. Willson/Brauen 2000: 108, Nr. 234 und 235.

168 Nebesky-Wojkowitz 1975: 92 beschreibt sie ausführlich.

169 Sie taucht schon in einem frühen Tantra als Gefährtin des *Beg tse* auf, s. Heller 1988: 189. Zu *Beg tse* allgemein s. Heller 2003.

170 Für eine ikonographische Beschreibung s. Nebesky-Wojkowitz 1975: 91.

171 Häufig wurde über den mongolischen Ursprung dieser Gottheit spekuliert. Amy Heller hat jedoch gezeigt, dass die Ursprünge von *Beg tse* in tibetischen Texten bis auf das 11. Jahrhundert zurückgehen, s. Heller 1988. Von ihr untersuchte Ritualtexte verweisen überdies auf einen engen Zusammenhang zwischen *Beg tse* und *Liṅga* Ritualen.

vollständig aus Korallen gefertigte rote Maske, die heute im Choijin Lama Temple Museum in Ulaanbaatar aufbewahrt wird.¹⁷² Anschliessend kamen die vier Begleiter des Mahākāla auf die Tanzfläche, Tschadrabala (mong. *Čadrabala*, tib. *Kṣe tra pā la*), Dsanamidra (mong. *Cinamidra*, tib. *Dzi na mi tra*), Dagiradsa (mong. *Daygiranca*, tib. *Ṭakki rā dza*) und Dragschad (mong. *Dagšad ṽala*, tib. *Trakṣad*).¹⁷³ Nach dem Auftritt der Schutzgöttin der dGe lugs pa, Lhamo (mong. *Ökin tngri*, tib. *dPal ldan lha mo*), erschien Machakala (mong. und khalkh-mong. *Gombo*, tib. *mGon po*) selbst auf der Tanzfläche. Ihm schlossen sich die autochthonen Herrengeister der vier die Hauptstadt Urga umgebenden Berge an (mong. *dörben ayula-yin ejed*, khalkh-mong. *dörvön uulyñ ezed*). Der Herr des *Bogdochan-ula* (mong. *boydo qan*) im Süden trug die Maske des mythischen Vogels Garuda (mong. *garudi*, khalkh-mong. *gardi* und *khangarid*), während der Gott des *Songgina* als schwarzer alter Mann auftrat. Rintschen identifiziert ihn mit einem mächtigen Schamanen, der auf dem Berg *Songgina* seine Wohnstätte hatte.¹⁷⁴ Sein Auftritt ruft den Zuschauern eindrücklich die Dominanz des Buddhismus über die Schamanen in Erinnerung. Die beiden anderen Herrengeister werden von Forman/Rintschen nur implizit erwähnt. Sie beschreiben ihre Masken, einen blauen Hundekopf und einen blauen Eberkopf.¹⁷⁵ Diese autochthonen Territorialgottheiten treten schon im *Tsam* vor 1937 auf¹⁷⁶ und stellen daher kein rezentes Merkmal seiner Revitalisierung dar.¹⁷⁷

Nach den autochthonen Berggottheiten erschienen die vier indischen Adsar (tib. *a tsa ra*), indische Wandermönche, die an den indischen Ursprung des Buddhismus erinnern. Anschliessend trat der „Weisse Alte“ (mong. *čayan ebügen*, khalkh-mong. *tsagaan övgön*, tib. *rgan po dkar po*) auf,¹⁷⁸ der für die Zuschauer, besonders für die Kinder, sicherlich stets einen Höhepunkt der *Tsam*-Aufführung darstellte. Čayan ebügen ist eine mongolische Gottheit der Fruchtbarkeit, des Wohlergehens und langen Lebens. Im *Tsam* hatte er die

172 Otgonsuren 2011: 44.

173 Zu ihnen s. Nebesky-Wojkowitz 1975: 39–40. Die mongolischen Namen und Abbildungen dieser vier Begleiter des Mahākāla geben wir nach dem *Bri sku mthong ba don ldan* (Willson/Brauen 2000: 144, Abb. 340 und 342).

174 „Das Volk hielt diesen Geist für den Herrn des Zwiebelberges“ (Forman/Rintschen 1967: 122). Mong. *songgin-a* bedeutet „Zwiebel“.

175 Forman/Rintschen 1967: 122. Berger/Bartholomew 1995: 160–162, zeigen Abbildungen von drei der vier Masken. Die Eberkopfmaseke wurde vom Herreng Geist des *Čenggeltü* getragen, der Herreng Geist des *Bayan jirike* trug die Hundekopfmaseke.

176 Vgl. Rintchen 1958; Forman/Rintschen 1967: 121–122; Tsultem 1989; Berger/Batholomew 1995: 160.

177 Majer/Teleki 2014: 44.

178 Heissig 1970: 383–389; Birtalan 2001: 958–960; Birtalan 2013: 84–94.

Rolle eines Spassmachers, der Süssigkeiten an die Kinder und Tabak an die Alten verteilte und sich schliesslich auf dem Tanzplatz zum Schlafen niederlegte, eine Mütze unter seinen Kopf geschoben. Geweckt wurde er von vier Löwen (mong. *arslan*), die von acht Mönchen gespielt wurden und die Zuschauer unterhielten.

Nach dieser Unterhaltungseinlage trat der Tschambon (mong. *čambun*, tib. 'chams dpon), der Tanzmeister, auf, der in seinem Tanz Yamāntaka selbst verkörperte.¹⁷⁹ Er gehörte zu den einundzwanzig Schunak (mong. *šanag*, tib. *zhva nag*), den Schwarzhut-Tänzern, die ihn auf dem Tanzplatz ablösten. Sie trugen schwarze ausladende Hüte, geschmückt mit einem Totenschädel, schwarze Kleidung und in ihren Händen einen Ritualdolch (mong. *purba*, tib. *phur bu/phur pa*). Nach dem Auftritt der Schwarzhut-Tänzer gab es eine Pause für die Tänzer, während der der Weisse Alte die Zuschauer unterhielt. Nach der Pause trat der *Tsam* in die entscheidende Phase ein. Die tantrische Gefährtin des Erlik Nomun-chan, Dsamudi (mong. *Jamundi*, tib. *Tsā munḍi*)¹⁸⁰ erschien. Nach ihrem Tanz blieb sie auf dem Platz und wartete auf Erlik Nomun-chan, der erst nach dreimaliger Aufforderung erschien, inmitten eines grossen Gefolges, das aus den schon aufgetretenen Gestalten des *Tsam*, wie den Chochimoi, Adsar und anderen bestand. Er trug eine dunkle stierköpfige Maske mit einem tantrischen Totenkopf und eine dunkelblaue Robe, ebenfalls mit den tantrischen Knochenschmuck-Regalia. Durch seinen Tanz vernichtete er die Feinde der buddhistischen Lehre. Nach seinem Tanz begann die Bannung des Bösen in das *Liṅga*. Alle bisher erschienenen Gottheiten wurden erneut eingeladen, zu erscheinen. Sie kamen der Einladung nach und führten einen Tanz auf, dem sich schliesslich auch die Schwarzhut-Tänzer anschlossen. Sodann errichtete man an der Südseite des Tanzplatzes hinter den Zuschauern eine Feuerstelle, auf die ein grosser Kessel gesetzt wurde, der siedendes Butterfett enthielt. Die Tempeldiener hielten die auf lange Stangen gespannte Abbildung des *Liṅga*¹⁸¹ über den Kessel, und der Tschambon goss eine Schädelschale voller Alkohol in den Kessel, aus dem sofort eine Stichflamme emporschoss und das *Liṅga* verbrannte. An die *Liṅga*-Verbrennung schloss sich die Verbrennung von *Sor* und *Žaqar* an. Der hierzu

179 Yamāntaka (mong. *Yamandaga*, tib. *gShin rje gshed*) tritt im *Tsam* in seiner Form als Vajrabhairava (mong. *Vačir ayuyuluyčī*, tib. *rDo rje 'jigs byed*) auf. Vgl. auch Essen/Thingo 1989: 168, sowie Willson/Brauen 2000: 207, Nr. 208–210.

180 Willson/Brauen 2000: 371.

181 Bestand das im „Inneren *Tsam*“ rituell getötete *Liṅga* aus Teig (tib. *zan ling*), handelt es sich hier um ein so genanntes *shog ling* (Nebesky-Wojkowitz 2007: 106), ein auf Papier gezeichnetes *Liṅga*.

bestimmte Ort, der ausserhalb des Klosterbezirks lag, war zuvor von Astrologen ermittelt worden. *Sor* und *Žaqar* wurden dorthin auf einer Trage gebracht, hinter der der Tschambon, die Astrologen, die höchsten Lamas, die am Ritual teilgenommen hatten, sowie die *Tsam*-Maskentänzer entsprechend ihrer Rangordnung folgten. Der Opferscheiterhaufen hatte die Form eines Zeltes. Lange Holzstangen waren aufgestellt worden, und auf das in dem zeltähnlichen Gebilde gestapelte Holz war mit Fett getränktes Heu gelegt worden. *Sor* und *Žaqar* wurden in die Öffnung dieses Scheiterhaufens¹⁸² geworfen und verbrannt. Die Verbrennung des *Sor* und des *Žaqar* entspricht dem tibetischen *gtor rgyab*, „Werfen der *gtor ma*“. In tibetischen Regionen werden die aus Teig geformten *gtor ma* im „*gtor ma*-Loch“ (*gtor khung*) verbrannt, einer wie ein Zelt aussehenden Struktur, die aus dornigen Zweigen und, wenn möglich, aus Zweigen des Senf-Strauches¹⁸³ angefertigt und an einer Seite offen ist.¹⁸⁴

4 Die Aufführung des Khüree-Tsam 2009 im Kloster Dashchoilin (Ulaanbaatar)

Seit 2003¹⁸⁵ findet einmal im Jahr, am 9. Tag des letzten Sommermonats, eine *Tsam*-Aufführung im Kloster Dashchoilin¹⁸⁶ in Ulaanbaatar statt (Abb. 1). Die folgende Beschreibung des *Tsam* in Dashchoilin im Jahr 2009 beruht auf den Daten, die Mungunchimeg Batmunkh im Rahmen ihrer Dissertation an der Universität Wien durch teilnehmende Beobachtung, Experteninterviews mit

182 Er wird als *Sorijn ovoochoj*, „Hütte des *Sor*“, bezeichnet.

183 Senfsamen (tib. *ske tshe*, Skt. *rājikā*) gehören in tantrischen „Befreiungsritualen“ (tib. *sgrol ba*) durch Tötung zu den mächtigen Substanzen, die zur Bezwingung des *Liṅga* eingesetzt werden s. z. B. *Hevajra-Tantra*, I.ii.24 (Snellgrove 1980, II: 9; 1980, I: 53). Vgl. auch die kurze Notiz von Lessing 1959: 143–144.

184 Persönliche Beobachtung (Kollmar-Paulenz) während eines 'Chams am tibetischen Neujahr im bKa' brgyud-Kloster, Clement Town, Dehra Dun (U.P., Indien) im März 1985; s. auch Nebesky-Wojkowitz 2007: 46.

185 Nach 1990 erfolgte die Wiederbelebung des *Tsam* zuerst im Kloster Gandantheqchinlin in Ulaanbaatar. Dort wurde 1999 der *Ikh Khüree-Tsam*, unter Anweisung der beiden alten Mönche Sereeter und Danzan, aufgeführt. In Gandan wurde der Tanz allerdings nur dieses eine Mal aufgeführt. 2001 wurde der *Khüree-Tsam* von vier Mönchen des Dashchoilin Klosters auf einer internationalen buddhistischen Tagung in Bonn aufgeführt, 2002 folgte eine Aufführung in Seoul. 2003 wurde der *Tsam* dann erstmals vollständig in Dashchoilin aufgeführt.

186 Zu diesem Kloster s. Cédéndamba 2009: 820–823.



Abbildung 1: Das Kloster Dashchoilin in Ulaanbaatar.

verschiedenen Lamas und Mönchen des Klosters¹⁸⁷ sowie von ihr selbst angefertigte Film- und Fotoaufnahmen¹⁸⁸ erhoben hat. Ein Vergleich historischer Beschreibungen von *Tsam*-Tänzen in verschiedenen Regionen und Klöstern zu unterschiedlichen Zeiten hat gezeigt, dass die Choreographie des *Tsam* einer Dynamik unterworfen ist, die ständig kleinere, teilweise aber auch grössere Veränderungen produziert, z. B. bei den auftretenden Gottheiten und ihrer Reihenfolge, oder bei der Anzahl der Tänzer. Die hier gegebene Darstellung weist daher zwar signifikante Ähnlichkeiten mit anderen rezenten Berichten auf, enthält jedoch auch eine Reihe von Abweichungen, die den *Tsam* des Klosters Dashchoilin im Sommer 2009 charakterisierten. Der öffentliche Teil des *Tsam* fand am 30. Juli statt, nach dem lunaren Kalender der 9. Tag des letzten Sommermonats. Tatsächlich bezeichnet dieses Datum aber nur jenen Teil der jährlichen *Tsam*-Aufführung, der für Zuschauer offen ist. Die Vorbereitungen und nicht-öffentlichen Phasen des *Tsam* beginnen gewöhnlich fünfundvierzig Tage vorher,¹⁸⁹ mit der Bekanntgabe der Namen der Mönche, die den *Tsam* tanzen werden. Am 4. Tag des mittleren Sommermonats (das entspricht dem 6.

187 Ein Teil der Interviews wurde gefilmt, andere Interviews wurden mitgeschrieben.

188 Sämtliche hier publizierten Fotos wurden während des *Tsam* im Sommer 2009 aufgenommen.

189 Nach Auskunft des Čambon Altanchujag (28.7.2009). Er betonte aber, dass die Zeitspanne durchaus unterschiedlich sein kann. Kimura 1997: 50, nennt für den *Khüree-Tsam* ebenfalls die Spanne von fünfundvierzig Tagen.

Juni 2009)¹⁹⁰ gaben der *Khambo*¹⁹¹ *Lama* (Abt) von Dashchoilin, der Zeremonienmeister (mong. *čorji lama*, khalkh-mong. *corž lama*) sowie der damals hundertundzweijährige Mönch Dašdorž¹⁹² die Namen der Mönche bekannt, die den *Tsam* in jenem Jahr tanzen sollten.¹⁹³ Die Schutzgottheiten dürfen nur von voll ordinierten Mönchen dargestellt werden, andere *Tsam*-Figuren hingegen werden auch von Novizen getanzt. Der Rabe, die Helden und die *Chochimoi*, die „Herren des Leichenplatzes“, werden von Laien gespielt. Insgesamt nahmen 2009 fünfundsechzig Tänzer teil.¹⁹⁴

4.1 Die Vorbereitungen

Die Mönche, die den *Khüree-Tsam* im Kloster Dashchoilin tanzen, unterteilen den *Tsam* in insgesamt vier Phasen: *Chèèriin Tsam* („*Tsam* auf dem Land“), *Goyo Tsam* („Schöner *Tsam*“), *Dotor Tsam* („Innerer *Tsam*“) und *Gaduur/Gadaa Tsam* („Äusserer *Tsam*“). Im *Chèèriin Tsam* übten die Mönche ohne Masken und Kostüme unter der Begleitung einiger Musikinstrumente die einzelnen Tanzschritte und Handbewegungen ein. Einmal täglich wurde der Ritualtext (tib. *cho ga*) des *Damžinčojžal* (tib. *Dam can chos rgyal*) rezitiert, zweimal täglich wurden die Tanzschritte und Bewegungen eingeübt. Diese Proben fand während mehrerer Tage Anfang Juli unter Ausschluss der Öffentlichkeit in einem kleinen Waldstück am Fluss Tuul unweit von Ulaanbaatar statt.¹⁹⁵ Sie waren begleitet von Meditation.¹⁹⁶ 2009 fand der *Chèèriin Tsam* unter der Leitung des Corž Lama Bujandelger und des Čambon Altanchujag statt.

Wesentlich für die korrekte Durchführung des *Tsam* ist die mentale Einstellung der Tänzer, die die Gottheiten darstellen. Letztlich sind es das Zusammenspiel von korrekter Körperbewegung, korrekter Mantra-Rezitation, und mentaler Verfassung der Tänzer,¹⁹⁷ die den *Tsam* davor bewahrt, ein reines „Unterhaltungsspektakel und Spiel“ zu sein. Und nur durch die Beachtung und korrekte Umsetzung dieser drei Aspekte erweist sich der *Tsam* als ein Instrument, eine völlige Veränderung des

190 Nach Auskunft von Lama Ulambajar (Interview 28.7.2009). 2009 betrug die Zeitspanne damit 54 Tage.

191 Aus Tibetisch *mkan po*.

192 Interview mit dem Čambon Altanchujag (28.7.2009).

193 Diese drei Lamas waren 2009 für die Durchführung des *Tsam* zuständig.

194 In dieser Zahl sind die fünfzehn „Hüter der Himmelsrichtungen“ eingeschlossen.

195 Am 9. Juli konnte die Autorin Batmunkh die Gruppen der Tänzer kurz beobachten und einige Fotoaufnahmen machen.

196 Interview mit Lama Batsajchan (12.8.2009).

197 Die Trias Körper (tib. *lus*, mong. *bey-e*), Rede (tib. *ngag*, mong. *kelen*) und Geist (tib. *yid*, mong. *sedkil*), s. Ngag dbang blo bzang rgya mtsho: Fol. 2v3–4.

Bewusstseinszustands seiner Zuschauer zu erreichen.¹⁹⁸ Daher spielt neben der Einübung der Tanzschritte und Bewegungen die vorbereitende Meditation eine wichtige Rolle. Die Tänzer müssen sich mit der darzustellenden Gottheit identifizieren. Im *Khüree-Tsam* steht die Meditation¹⁹⁹ über Yamāntaka in seiner eingesichtigen Form (mong. *Gayča bayatur vačir ayuyuluyči*, tib. *'jigs byed dpa'gcig*)²⁰⁰ im Zentrum. Die am Tanz teilnehmenden Mönche, die die Initiation (mong. *abisig*, khalkh-mong. *avšig*, tib. *dbang*, skt. *abhiṣeka*) in den Zyklus des Yamāntaka erhalten haben, üben sich eine Woche lang in dieser Meditation. Die Meditationsphase wird mit einem Brandopfer (mong. *jinsreg*, tib. *sbyin sreg*) beschlossen, das im Klosterhof vollzogen wird.²⁰¹ Anschliessend folgt ein *Tshogs mchod*, „Ansammlungsopfer“ an Yamāntaka. Über die Meditationswoche und die damit verbundenen Rituale konnten keine Daten erhoben werden.

Am 6. Tag des letzten Sommermonats, dem 27. Juli des gregorianischen Kalenders, vier Tage vor der öffentlichen Aufführung, fand der *Goyo Tsam*²⁰² statt. In ihm wurden den Tänzern ihre Masken und Kostüme übergeben. Die mongolischen *Tsam*-Masken werden gewöhnlich aus Papiermaché hergestellt. Sie sind doppelt so gross wie ein menschlicher Kopf, und die Tänzer sehen durch den Mund der Maske. Die Masken des *Khüree-Tsam*, die die kommunistische Verfolgung überdauert haben, sind heute im Choijin Lama Temple Museum²⁰³ und im Zanabazar Museum of Fine Art ausgestellt. Unter ihnen befindet sich eine aus 7881 (oder 6000)²⁰⁴ roten Korallen hergestellte Maske des *Jamsran*, die von dem berühmten Čambon Puntsog Odser (tib. *Phun tshogs 'od zer*) im 19. Jahrhundert angefertigt worden ist.

Während des *Goyo Tsam* probierten die Mönche die Masken an und überprüften ihre Passform. Die Masken und Roben wurden am nächsten Tag während des *Dotor Tsam* geweiht. Die Weihung der Masken macht sie bereit, als temporärer Wohnort der Gottheiten zu dienen.²⁰⁵ Auch diese Phase des *Tsam* fand unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt, allerdings wurden der Autorin Batmunkh Fotos zur Verfügung

198 Ngag dbang blo bzang rgya mtsho: Fol. 35r3.

199 Bei der Meditation handelt es sich um den „Prozess der Erzeugung“ (tib. *bskyed rim*), der in den „vier Phasen der Aufwartung und der Evokation“ (tib. *bsnyen sgrub lag bzhi*) standardisiert worden ist, s. hierzu Beyer 1978: 106–107, sowie, für das *Guhyasamājantra*, Wayman 1977: 156–163; vgl. auch Rigzin 1986: 142.

200 Eine Abbildung der Gottheit findet sich im *Bris sku mthong ba don ldan*, s. Willson/Brauen 2000: 207, Abbb. 508.

201 Das Ritual ist von Majer/Teleki 2014: 26–29 ausführlich dokumentiert worden.

202 Diesen Begriff benutzte Lama Ulambajar.

203 Ab 1916 wurde der *Khüree-Tsam* in diesem Tempel aufgeführt.

204 Otgonsuren 2011: 46.

205 Thingo 1982: 356.

gestellt sowie ein Interview mit dem für die Öffentlichkeitsarbeit des Klosters verantwortlichen *Churalyn Lama* Batsajchan gewährt.

Ein wichtiger Teil der Vorbereitungsphase des *Tsam* ist der Konsekration (mong. *adistid*, khalkh-mong. *adis*, tib. *byin rlabs*) der Ritualgaben und anderer Opfergaben sowie der Roben und Masken gewidmet. Die letztgenannten wurden zu beiden Seiten des Altars und in den Regalen hinter dem Altar im Tempel aufgebaut, die Opfergaben auf Tischen vor dem Altar aufgeschichtet und durch einen schwarzen Vorhang den Blicken der Tempelbesucher entzogen. Die Ritualgaben galten den im *Tsam* auftretenden grossen Schutzgottheiten. Ein Tisch im Zentrum wurde mit einem Stück Stoff bedeckt, das ein Tiger- oder Leopardenfell symbolisieren sollte. Auf dieses Tuch wurde am ersten Tag des „Inneren *Tsam*“ der *Sor* gestellt. Auf einem weiteren, mit einem schwarzen Tuch bedeckten Tisch wurde in einer dreieckigen schwarzen Kiste²⁰⁶ das *Liṅga* plaziert. Die Kiste wurde ebenfalls mit einem schwarzen Tuch bedeckt.

4.2 Der Dotor Tsam („Innerer Tsam“)

An den drei Tagen vor dem „Äusseren *Tsam*“ wurden der *Žaqar*, die Maṇḍala-Residenz des *Erlig nom-un qayan*, hergestellt, und der *Dotor Tsam* aufgeführt. Zwei riesige Thangkas wurden im Klosterhof aufgehängt, von denen das linke den Medizinbuddha *Manal*²⁰⁷ (tib. *sMan bla*), das rechte die weisse Tārā, *Čayan dara eke* (tib. *sGrol ma dkar mo*) abbildete.²⁰⁸ Die Rezitationen im Tempel begannen schon am frühen Morgen mit *bla ma'i mchod pa*, der Opferdarbringung an den Lama.²⁰⁹ Es folgten *bgegs gtor*, das *gTor ma*-Opfer für die *bGegs*, die Hindernisse hervorbringenden Dämonen, und Textrezitationen für den *Yi dam Yamāntaka* sowie für die fünf Schutzgottheiten *Gombo* (Schwarzer Mahākāla), *Gongor* (Weisser Mahākāla), *Ochin tenger* (Śrī Devī), *Čožil* (*Yama*) und *Jamsran* (*lCam sring*), die im *Tsam* auftreten. Schliesslich lud der *Čovombo* (tib. *mchod dpon*), der die Opferzeremonie leitete, *Yama* und *Yamāntaka* ein. Während der Rezitation

²⁰⁶ Tib. *brub khung*. Zu ihrer Symbolik s. Beyer 1978: 312.

²⁰⁷ Im Mongolischen auch *Otoči* oder *Otoči Manal* genannt.

²⁰⁸ Majer/Teleki 2014: 39 geben an, dass statt des Medizinbuddhas ein Buddha namens *Senggera* auf dem einen Thangka abgebildet war. Den Namen haben wir im *Bris sku mthong ba don ldan* nicht belegt gefunden. Wahrscheinlich ist *Senggera* eine andere Bezeichnung von *Arsalan dayutu* (tib. *seng ge sgra*), einer Form des Avalokita. Die im Klosterhof aufgehängten Thangkas variieren von Jahr zu Jahr (mündliche Auskunft von Lama Jamdamsürén, Telefongespräch vom 20.12. 2014).

²⁰⁹ Bei den *dGe lugs pa* wird vorzugsweise das vom 1. Paṇchen Lama Blo bzang chos kyi rgyal mtshan (1570–1662) verfasste *bla ma'i mchod pa* rezitiert, eine Übersetzung mit Kommentar gibt Lopez 2007: 282–292.

des *lCags mkhar chos rgyal*-Textes fand der *Dotor Tsam* statt. Er wurde 2009 in Dashchoilin an drei aufeinander folgenden Tagen aufgeführt.²¹⁰ Der *Dotor Tsam* fand im Tempel statt, zwischen den beiden Reihen der Mönchssitze. Er wurde begleitet von der Musik der mit einem gebogenen Schlegel (mong. *dokiŷur*, khalkh-mong. *dochiur*, tib. *mga lcags*) geschlagenen grossen Trommel (mong. *kenggerge*, khalkh-mong. *chengereg*, tib. *mga*), dem grossen Becken (mong. *čang*, khalkh-mong. *can* oder *sèlnèn*, tib. *sil snyan*),²¹¹ der Handtrommel *damar* (aus skt. *đamaru*, tib. *da chung*), der Glocke (mong. *qongqo*, khalkh-mong. *chonch*, tib. *dril bu*), der Knochentrompete (mong. *yangdang būriy-e*, khalkh-mong. *gandan būrèè*, tib. *rkang gling*)²¹² und der Muscheltrompete (mong. *čayan labai/būriy-e labai*, khalkh-mong. *cagaan būrèè/dun būrèè*, tib. *dung dkar*). Jedes Mal tanzte nur ein einziger Tänzer. Der erste *Dotor Tsam* begann am 28. Juli um sieben Uhr morgens mit der Weihung der Masken und Roben der Tänzer. Die *Gesgiü* (tib. *dge skyos*), die für die Disziplin zuständigen Lamas, und zwei *Bisgiürč*²¹³ (die Lamas, die die „Oboe“,²¹⁴ mong. *biskigür*, khalkh-mong. *bišgiür*, tib. *rgya gling*, blasen), holten den Tänzer, der den *Šanag*, den Schwarzhut-Tänzern, angehört, ab. Die drei an den einzelnen Tagen nacheinander auftretenden Tänzer, der *Argamba*, der *Séržimba*, d. h. der Lama, der für *séržim* (aus tib. *gser skyems*, mong. *serjim*), das „goldene Libationsopfer“, verantwortlich ist, sowie der *Čambon*, trugen ähnliche dunkelblaue, weitärmelige Gewänder, die mit Flammenornamenten, Totenschädeln und dem Donnerkeil (tib. *dor je*) verziert waren. Auf dem Kopf trugen sie einen schwarzen Hut mit einer breiten Krempe, ähnlich den Schwarzhut-Tänzern. Der Hut war mit den tantrischen fünf Schädeln und einer goldenen Flammenaureole geschmückt. An beiden Seiten hingen schwarze Bänder (mong. *qar-a sačay/čačay*, khalkh-mong. *char cacag*) herab. Die Gesichter der Tänzer waren auf beiden Wangen und auf der Nasenspitze mit schwarzen Punkten bemalt. Diese Punkte sollen aus der „Asche eines Leichnams“ (tib. *thal chen gyi tshom bu*) gewonnen sein respektive diese symbolisieren, wie es im *’Chams yig* des 5. Dalai Lama heisst.²¹⁵ In der rechten Hand hielten sie den Ritualdolch (mong. *purba*) und in der linken die Schädelschale, die symbolisch mit Blut gefüllt war. Ausserdem waren sie mit den Paraphernalia der tantrischen Schutzgottheiten, einer aus Knochen hergestellten Halskette und einer Schürze, geschmückt.

210 Die ersten beiden Tage konnten gefilmt werden.

211 Auch *sbug ’chal* genannt; zu ihnen s. Scheidegger 1988: 59–65.

212 Scheidegger 1988: 23–25.

213 Mong. *biskigürči*.

214 Übersetzungen dieses Musikinstrumentes variieren von „Schalmei“ (z. B. Pegg 2001: 150) über „Oboe“ bis zu „Trompete“. Der Klang dieses Blasinstrumentes entspricht keinem dieser Musikinstrumente, unsere Übersetzung erfüllt daher lediglich heuristische Zwecke.

215 Ngag dbang blo bzang rgya mtsho: Fol. 15r2.

Am 28. Juli trat der Argamba als Tänzer auf. Sein Tanz diente dazu, die Feinde der buddhistischen Lehre herbeizuzitieren und in das *Liṅga*²¹⁶ zu ban-
nen, das er auf dem Höhepunkt seines Tanzes rituell mit dem *purba*, seinem
Ritualdolch, zerstörte. Das in seinem Gefängnis, der schwarzen dreieckigen
Kiste, befindliche *Liṅga* war zuvor hinter dem schwarzen Vorhang hervorgeholt
und auf einem kleinen Tisch, unter dem eine Tigerhaut ausgebreitet worden
war, neben dem Tempeleingang platziert worden. Unter der Rezitation von
Dhāraṇī zerschnitt der Argamba symbolisch das *Liṅga*, indem er immer wieder
mit dem *phur pa* unter dem Tuch, das das *Liṅga* vor den Blicken verbarg,
Schneidebewegungen durchführte. Zuvor jedoch waren ihm im Tanz von den
Tachilč, den Lamas, die für die Opferungen verantwortlich waren, nacheinander
die „zehn Waffen“²¹⁷ überreicht worden, unter ihnen Haken (mong. *temür yōq-a*,
khalkh-mong. *žagžü*, tib. *lcags kyu*), Schlinge (mong. *čelme*, khalkh-mong. *sha-
vag*, tib. *zhags pa*) und eiserne Kette (mong. *temür ginji*, khalkh-mong. *žagdog*,
tib. *lcags sgrog*). Auch sie hatten sich hinter dem schwarzen Vorhang befunden
und waren nun ebenfalls, von einem schwarzen Tuch bedeckt, auf einem am
Eingang des Tempels befindlichen Tisch bereitgestellt. Sie dienen dazu, die als
Dämonen vorgestellten „feindlichen Kräfte und Hindernisse“ (tib. *dgra bgegs*)²¹⁸
herbeizurufen, sie zu fesseln und gefügig zu machen. Die rituelle Zerstörung des
Liṅga wird im 'Chams yig des 5. Dalai Lama als *bsgral ba*, „Befreiung“, bezeich-
net,²¹⁹ im *Khüree-Tsam* heisst sie *Liṅga évdèch*, „das *Liṅga* zerstören“.²²⁰ Der
phur pa als Emanation der Gottheit zerstört alle in das *Liṅga* gebannten negati-
ven Qualitäten, während sein Bewusstsein durch den *phur pa* befreit wird und in
das *Sukhāvati*-Buddhafeld eingeht.²²¹ Anschliessend soll dem 'Chams yig zufolge
das „Befreiungsopfer“ (tib. *bsgral mchod*) folgen, währenddessen Teile des *Liṅga*
den zuvor herbeigerufenen Gottheiten geopfert werden. Der Argamba tanzte mit
der dreieckigen Kiste in seinen Händen zu dem schwarzen Vorhang und legte
die Überreste des *Liṅga* vor den *Sor*, mit dem zusammen sie am Ende, nach dem
Abschluss des öffentlich aufgeführten *Gadaa Tsam*, verbrannt werden.

Der zweite *Dotor Tsam* begann am 29. Juli um 7 Uhr morgens und dauerte
bis 17 Uhr am Nachmittag. Der Ablauf glich dem des Vortags, der Tänzer war
jedoch diesmal der *Séržimba*. *Séržim* gehört zur Verehrung der Schutzgottheiten.
In tibetischen Regionen besteht es oft aus *Chang*, dem tibetischen Bier, das mit

216 Ein *Liṅga* aus Teig, tib. *zan ling*, mong. *baling liṅga*.

217 Sie werden bei Majer/Teleki 2014: 35–36, aufgelistet.

218 Kohn 2001: 74.

219 Ngag dbang blo bzang rgya mtsho: Fol. 23v3.

220 Vgl. auch das *Lingga ebdekü ungsily-a-yin sudur* in Erdeni 1997: 352–355.

221 Marko 1994: 145 und Cantwell 1997: 114.

Getreide vermischt wird, hier bestand es aus *Archi*, dem aus gesäuerter Milch hergestellten Schnaps.²²²

Der dritte *Dotor Tsam* begann am 30. Juli, dem Tag der Aufführung des „Äusseren *Tsam*“, um Mitternacht. An diesem Tag wurden dieselben Texte wie zuvor rezitiert und der „Innere“ und der „Äussere“ *Tsam* wurden nacheinander aufgeführt. Daher begannen die Zeremonien schon in der Nacht. Der Tänzer des *Dotor Tsam* war diesmal der Čambon Altanchujag. Der *Dotor Tsam* endete wie zuvor mit der rituellen Tötung des *Linga* (Abb. 2). Am Ende des *Gadaa Tsam* wurden *Linga*, *Sor* und *Žaqar* rituell verbrannt.



Abbildung 2: (von links nach rechts) Argamba, Séržimba, Čambon am Morgen des 29.7. 2009 nach dem 3. *Dotor Tsam*.

4.3 Der Gadaa Tsam („Äusserer Tsam“)

Noch während der *Dotor Tsam* im Tempel aufgeführt wurde, wurden vor dem Tempel, im Klosterhof, die Vorbereitungen zur Durchführung des *Gadaa Tsam*, des „Äusseren *Tsam*“, getroffen. Zuerst wurde der Platz vor dem hinteren runden Tempel von Dashchoilin gereinigt. Anschliessend zeichnete ein Mönch sieben konzentrische Kreise mit Kreide auf den Boden (Abb. 3).²²³ Der innerste Kreis ist der *Žaqar tig*, der „*Žaqar*-Kreis“, in dem ein gelber Baldachin errichtet wurde, in

²²² Auskunft von Lama Jadamsürën (Telefongespräch vom 4.1.2015). Zur Herstellung von *Archi* s. Schubert 1971: 174–175.

²²³ 2009 war dies der Pressesprecher des Klosters, Batsajchan.



Abbildung 3: Die Tanzfläche wird präpariert.

dem später *Žaqar*, *Sor* und *Liŋga* auf einem Tisch platziert werden. Es folgte ein so genannter „Leerkreis“ (*ich tig*). Der dritte Kreis, in dem der *Čambon* tanzt, heisst *čambon tig*, „Čambon- Kreis“. An ihn schloss sich als vierter Kreis wieder ein „Leerkreis“ an. Im fünften Kreis, dem *bag tig*, „Maskenkreis“, traten die Maskentänzer auf. Auf den anschliessenden „Leerkreis“ folgte als siebter und äusserster Kreis der *Šanag tig*, der „Kreis der *Šanag*“, der Schwarzhut-Tänzer.²²⁴ Um die Kreise wurde ein Viereck gezeichnet, an dessen Seiten und Ecken später fünfzehn Standarten der Hüter der Himmelsrichtungen aufgestellt wurden. Der Tanzplatz wurde so zum *Maṇḍala* transformiert, in das später die Schutzgottheiten einzeln eintraten.²²⁵ Der Baldachin im innersten Kreis stellte dabei den Palast des *Erlig nom-un qayan* dar. Zur linken Seite des Tanzplatzes wurde ein blaues Zelt errichtet für die den *Tsam* begleitenden Musiker. Zwei weitere Zelte für ranghohe Lamas und Gäste wurden zur Rechten des Tanzplatzes aufgestellt. Der *Gadaa Tsam* begann um die Mittagszeit am 30. Juli, angekündigt mit Glockenschlägen vom *Bürèenij šat* (mong. *būriye-e-yin šatu*), der hölzernen Plattform vor dem Tempel, von der die Mönchsgemeinschaft zur Versammlung gerufen wird.

Circa zehn Minuten nach der Errichtung des gelben Baldachins traten die beiden *Chochimoj*, die „Herren des Leichenplatzes“, aus dem Tempel. Sie umrundeten die sieben Kreise von aussen, bewegten sich jedoch innerhalb des

²²⁴ Forman/Rintschen 1967: 106, geben ein Diagramm der Kreise. Majer/Teleki 2014: 39 geben eine andere Anordnung der Kreise, hier Gangaa 2003 folgend.

²²⁵ Zur Transformation des Raums in eine sakrale Sphäre beim *'Chams* s. Schrempf 1994.

gezeichneten Vierecks. Dann kehrten sie zum Tempel zurück und stellten sich links und rechts von der Tempeltür auf. Nach einiger Zeit kamen die hochrangigen Lamas und die Musiker aus dem Tempel heraus und setzten sich auf ihre Plätze. Zwei Mönche postierten sich rechts vor der Tempeltür. Während des *Tsam* bliesen sie jedes Mal, wenn eine neue Gottheit erschien, ihre „Oboen“, *bišgüür*.²²⁶ Zur Rechten der Tür standen zwei weitere Mönche mit einem fünffarbigen Seidenband (mong.*yandar*, khalkh-mong. *jandar*, tib. *g'yab dar*),²²⁷ deren Aufgabe es war, die Gottheiten mit winkenden Bewegungen des Seidenbandes in das Maṇḍala einzuladen. Die Zuschauer selbst hielten sich an den drei offenen Seiten des Platzes auf, sie waren durch ein mit blauen *Khadag* geschmücktes Seil von der Tanzfläche getrennt. Eine Reihe einfacher, um den Platz aufgestellter Holzbänke standen ihnen zur Verfügung. Zuschauer, die keinen freien Platz gefunden hatten, standen (Abb. 4).



Abbildung 4: Das Publikum des *Gadaa Tsam*.

Anschliessend betraten die fünfzehn Hüter der Himmelsrichtungen (mong. *jüg-i tedkikü sakiyulsun*, khalkh-mong. *sachiulsan*, tib. *phyogs skyong*)²²⁸ den Tanzplatz

²²⁶ Pegg 2001: 155 sagt, dass der Einzug der *Tsam*-Tänzer von einer *Gandan бүрээ* begleitet wird.

²²⁷ *Bod rgya tshig mdzod chen mo* 1985: 2615, s.v. *g'yab dar*.

²²⁸ Nach dem *Bod sog rgya gsum gyi shan sbyar tshig mdzod chen mo* 2001: 985 (freundliche Auskunft von Prof. Dr. Klaus Sagaster) entspricht dem tib. *phyogs skyong* das mongolische *jüg-i tedkikü sakiyulsun*. In der khalkh-mongolischen Sprache hat die Autorin Batmunkh allerdings stets nur den Terminus *sachiulsan* gehört.

und stellten sich mit ihren Standarten an den vier Eckpunkten und an den Seiten des Platzes auf. In tibetischen 'Chams-Tänzen, mit Ausnahme des 'Chams von bKra shis lhun po, tauchen sie selten auf.²²⁹ Der 5. Dalai Lama beschreibt in seinem 'Chams yig lediglich den Auftritt der vier Lokapāla.²³⁰ Nun wurde der Tisch unter den Baldachin gestellt und die beiden Opferlamas brachten aus dem Tempel *Liṅga*, *Sor* und *Žaqar*, die auf dem Tisch platziert wurden. Der Zeitpunkt der Platzierung war zuvor von den Klosterastrologen bestimmt worden. Der *Sor* im *Tsam* von 2009 bestand nicht wie der von Forman/Rintschen 1937 beschriebene aus Teig, sondern aus Holz und war von oranger Farbe (Abb. 5). An seiner Spitze waren ein aus Teig geformter Totenschädel und ein blauer Halbvajra angebracht, darunter ein Bild von Očirvani, das in einem kleinen goldenen Rahmen befestigt war. Die drei Teile des *Sor* wurden von Schnüren, die menschliche Eingeweide symbolisieren, zusammengehalten. In seinem Inneren befanden sich ein dreieckiger *balin* und die Überreste des *Liṅga* aus Teig. In den *Sor* waren zuvor alle negativen Kräfte hineingebannt worden, die durch seine Zerstörung im Feuer beseitigt werden. Der Einzug des *Sor* war von der Musik der grossen Becken begleitet.²³¹ Der schwarze *Žaqar* war rund²³² und bestand aus insgesamt sieben Schichten (Abb. 6). Auf sie waren kleine, aus Teig geformte menschliche Figuren



Abbildung 5: *Sor*.

²²⁹ Nebesky-Wojkowitz 2007: 80.

²³⁰ Ngag dbang blo bzang rgya mtsho: Fol. 4v4, hier *phyogs dpon bzhi* genannt.

²³¹ Helffer 2004: 94–96.

²³² Das runde Fundament bestand aus schwarzem Metall und wurde wieder verwendet.



Abbildung 6: *Žaqar*.

mit Holzstäben gesteckt, und Schnüre, die menschliche Eingeweide darstellten, waren um den *Žaqar* gewunden. Gekrönt wurde er von einem Totenschädel. Unter dem Baldachin nahm auch der *Lünnemba* (von tib. *rlung bsnyen pa*), der „Windberuhiger“, Platz. Ihm oblag es, den *Sor* und die anderen Opfergaben vor Naturgewalten wie Sturm und Hagel zu beschützen. Anschliessend traten drei Tänzer auf. Zwei waren die Helden (mong. *bayatur*, khalkh-mong. *baatar*, tib. *dpa' bo*) *Büvejbaatar*²³³ und *Šižerbaatar*, die den *Sor* vor dem dritten Tänzer, der einen Raben verkörperte, beschützten. Der nach dem *Sor* schnappende Rabentänzer²³⁴

²³³ Es gibt ein Epos mit einem Helden dieses Namens, *Qatan bübei bayatur*, „Der feste Held Bübei“, s. Heissig 1994: 389. Den Hinweis auf dieses Epos verdanken wir Prof. Dr. Klaus Sagaster.

²³⁴ Vgl. seine prominente Darstellung im *Tsam*-Gemälde von Damdinsüren aus dem Jahr 1966 im Zanabazar Museum of Fine Art in Ulaanbaatar. Vgl. auch die Abbildungen der *Tsam*-Figuren

spielt wohl eine ähnliche Rolle wie der tibetische *glud 'gong*, eine Art „Sündenbock“ (mong. *joliy*).²³⁵ Die drei Tänzer hielten sich während der gesamten Aufführung im zweiten Kreis auf.

Nun traten zwei Tänzer in Hirsch- und Büffelmasken auf. Obwohl sie im *Tsam* die Rolle der Boten des *Erlig nom-un qayan* innehaben, werden sie Nebesky-Wojkowitz zufolge in keinem der *Sādhana*s, die Yama gewidmet sind, erwähnt.²³⁶ Der Hirsch und der Büffel vollführten einen schnellen und wilden Tanz, der die Feinde der Lehre erschrecken und vertreiben sollte.²³⁷ Nach Beendigung ihres Tanzes trat *Chašin Chan* zusammen mit acht Knaben auf (Abb. 7).²³⁸ Während er in der Aufführung von 1937 die Aufgabe hatte, die auftretenden Gottheiten zu empfangen, kam ihm diese Aufgabe 2009 nicht zu. *Chašin Chan* und die acht Knaben setzten sich auf eine Bank an der rechten Seite des Tanzplatzes. Anschliessend traten zwei friedliche Gottheiten auf,



Abbildung 7: Chašin Chan und seine Begleiter.

²³⁵ Nebesky-Wojkowitz 2007: 81–82; vgl. auch Richardson 1993: 61–71.

²³⁶ Nebesky-Wojkowitz 2007: 78.

²³⁷ Im *Erdeni Zuu-Tsam* trat der Hirschtänzer ebenfalls auf. In seinem Tagebuch widmet ihm Kotwicz einen längeren Eintrag: „A small, wild stag, very movable. He is a fearsome servant of all deities, very powerful [...]“ (Bareja-Starzynska 2012: 184).

²³⁸ Majer/Teleki 2014: 44 berichten, dass Chašin Chan „with his six sons“ schon nach dem Auftritt der beiden Helden und des Raben auf dem Tanzplatz erscheinen. Leider wird aus ihrer Schilderung nicht klar, welchem Jahr diese Reihenfolge zugeordnet ist. Chašin Chan wurde, wie Majer/Teleki (ebenda) mitteilen, von den Mönchen des Klosters mit dem Kangxi-Kaiser identifiziert.

Gongor, Mahākāla in seiner weissen Erscheinungsform, und *Namsrai*, die Reichtumsgottheit *Vaiśrāvaṇa* und zugleich Hüter der nördlichen Weltgegend. Nach ihrem Abgang kamen die beiden *Gugor* auf die Tanzfläche. Beide trugen rote Masken, und auch die Kleidung eines Tänzers war rot, die des anderen blau. Vielleicht haben die beiden *Gugor* des *Khüree-Tsam* von 2009 Elemente der beiden *Luba* von 1937 aufgenommen, die ebenfalls rot- und blaubekleidet aufgetreten waren. Die *Gugor* tanzten im *bag tig*, dem „Maskenkreis“, dann begaben sie sich zum Durchgang und warteten dort auf *Jamsran*. Die beiden *Gugor* fungierten also als Begleiter des *Jamsran*, eine Rolle, die 1937 *Rigbilkhamo* und *Lätschansrogdak* einnahmen²³⁹ und in anderen Jahren, wie Majer/Teleki berichten, wohl auch heute noch einnehmen.²⁴⁰ *Jamsran*, der „zornvolle rote Beschützer“ (mong. *dogsın ulayan sakiyulsun*, khalkh-mong. *dogsın ulaan sachius*),²⁴¹ erschien unter der Begleitung kriegereischer Musik. Seine Maske war besonders beeindruckend, da sie aus einer Vielzahl von roten Korallen gefertigt war. Auch seine Kleidung war in Rot gehalten. Die *Gugor* begleiteten *Jamsran* nicht nur zu seinem Platz auf dem Tanzfeld, sondern tanzten auch mit ihm in langsamen, erhabenen Tanzschritten. Nach ihrem Abgang trat die Göttin *Lchamo*²⁴² zusammen mit einer Begleitung²⁴³ auf. Beide trugen blaue Masken, die mit drei Pfauenfedern geschmückt waren. Sie führten ihren Tanz mit pathetischen, Furcht gebietenden Gesten und Bewegungen auf, die die Vernichtung der unsichtbaren Feinde der Lehre symbolisieren sollten, die durch Beschwörungen zuvor in den Tanzkreis gerufen worden waren.

Anschliessend kamen zwei *Adsar* auf den Tanzplatz. Zusammen mit dem Weissen Alten sorgten sie für etwas Entspannung zwischen den Auftritten der Schutzgottheiten. Sie tanzten einen langsamen Tanz, sich im Uhrzeigersinn drehend. Nachdem sie den Platz verlassen hatten, trat der Weisse Alte auf und unterhielt mit seinen komödiantischen Einlagen die Zuschauer. Löwen traten im *Tsam* von 2009 nicht auf.

Der *Tsam* näherte sich nun langsam seinem Höhepunkt. Während der Weisse Alte in Begleitung der beiden *Adsar* um den Platz lief und Süßigkeiten an die Zuschauer verteilte, trat der Čambon hinaus auf den Tanzplatz, wo er in dem ihm zugeordneten Čambon-Kreis an ein- und derselben Stelle vor dem

²³⁹ Forman/Rintschen 1967: 118–119.

²⁴⁰ Majer/Teleki 2014: 48.

²⁴¹ Zu ihm s. Erdeni 1997: 87–88. Der innermongolische Name lautet hier *Jamsüring*.

²⁴² Zu *Lchamo* als Gefährtin von *Jamsran* s. Syrtypova 2003: 108.

²⁴³ Beide Gestalten waren äusserlich nicht voneinander zu unterscheiden. Es ist daher anzunehmen, dass beide die *Lchamo* darstellten. Das Auftreten in Paaren kommt auch in tibetischen 'Chams-Aufführungen vor, so in Spituk in Ladakh, wo „a pair of *dPal ldan Lha mo* perform the dance of the female *dharmapāla*“ (Marko 1994: 141).



Abbildung 8: Die Schwarzhut-Tänzer.

Eingang zum Platz tanzte. Nun trafen auch die einundzwanzig Schwarzhut-Tänzer (mong. *šanag*, tib. *zhva nag*) ein (Abb. 8). Sie tanzten, Dhāraṇīs rezitierend und um ihre eigene Achse kreisend, zusammen mit dem Čambon im Čambon-Kreis rund um den Platz. Nach diesem wirbelnden Tanz verliessen sie den Kreis und jeder setzte sich auf einen Stuhl innerhalb des *Tsam*-Vierecks. Während sich die Schwarzhut-Tänzer ausruhten, kam der Weisse Alte mit der Verteilung seiner Gaben zu einem Ende und segnete die Zuschauer.

Die nach *Erlig nom-un qayan* wohl wichtigste Schutzgottheit, der schwarze *Mahākāla*, kam nun auf den *Tsam*-Platz. Im Gegensatz zum *Khüree-Tsam* vor 1937 trat er 2009 nicht zusammen mit seinen vier Begleitern auf.²⁴⁴ An ihn schloss sich direkt die Hauptfigur des *Tsam* an, *Erlig nom-un qayan* (Abb. 9). Sein Kommen wurde durch die Musik von *Bürée* und *Bišgüür* angekündigt. Er tanzte fast zwanzig Minuten mit langsamen Tanzbewegungen an derselben Stelle wie zuvor der Čambon. Alle bisher aufgetretenen Tänzer traten nun in umgekehrter Reihenfolge wieder auf den *Tsam*-Platz hinaus und tanzten, den Platz umrundend, mit ihm zusammen. Während dieses Tanzes verteilte Čašin Chan mit seinen Knaben Süßigkeiten unter den Zuschauern und segnete sie mit seiner langen Gebetskette. Schliesslich liessen sich *Mahākāla* und *Erlig nom-un qayan* auf zwei Stühlen nahe beim Zugang zur Tanzfläche nieder.

Nun begann die letzte Phase des *Tsam*. Der Čambon zerstückelte unter dem gelben Baldachin zum letzten Mal das *Liṅga*. Anschliessend wurde das *Liṅga* in

²⁴⁴ Auch Majer/Teleki 2014: 50 dokumentieren den Auftritt der vier Begleiter, allerdings erfahren wir nicht, in welchem Jahr oder Jahren die vier Begleiter auftraten.



Abbildung 9: Erlig nom-un qayan.

seiner Papierform, als „Papier-Liṅga“, *šoglin* (aus tib. *shog ling*) verbrannt. Während die Schwarzhut-Tänzer ihren Tanz unterbrachen, verliess der Čambon die konsekrierte Tanzfläche und tanzte zu der Feuerstelle (mong. *tuly-a*, khalkh-mong. *tulga*),²⁴⁵ die sich schräg gegenüber dem Zugang zum Tanzplatz ausserhalb des Maṇḍala hinter den Zuschauern befand und über der ein Kessel mit geschmolzener Butter hing. Begleitet wurde er vom Gesgüi und vom Tachilč. Die geschmolzene Butter entfachte er mit einer Opfergabe aus Alkohol²⁴⁶ zu einer Stichflamme. Der Tachilč hielt nun das Papier-Liṅga, das am Ende eines langen Holzstockes befestigt war, in die Stichflamme (Abb. 10). Tanzend bewegte sich der Čambon anschliessend zum Baldachin in der Mitte des Tanzplatzes zurück. Während dieser Handlung rezitierten die *Tsam*-Tänzer ununterbrochen Dhāraṇīs.

Einige Zuschauer,²⁴⁷ die an diesem Tag als *Öglögiṅ ezed*, „Gabenherren“, für die Verköstigung der Mönche aufgekommen waren, ergriffen nun *Žaqar* und *Sor* und trugen beide unter Begleitung der *Tsam*-Tänzer und der übrigen Zuschauer aus dem Kloster heraus zu einem zuvor vorbereiteten Scheiterhaufen, dem *Sorijn ovoochoj*, „Hütte des *Sor* (mong. *ugiyadasun-u nūke*, tib. *gtor khung*, „gtor ma-Loch“), der wie 1937 die Form eines Zeltes hatte (Abb. 11). In seine Öffnung wurden nun unter der Leitung des *Sorijn Lama* der *Daldalaqu nūke* (tib. *brub*

²⁴⁵ Der traditionelle drei- oder vierfüssige Herd in der mongolischen Jurte.

²⁴⁶ Als Libationsopfer (*seržim*).

²⁴⁷ Majer/Teleki 2014: 55 berichten, dass der *Sor* von den beiden für die Opfer zuständigen Lamas (den Tachilč) getragen wurde. Laien nahmen in der von Majer/Teleki beobachteten Verbrennung von *Žaqar* und *Sor* keine Funktion ein.



Abbildung 10: Verbrennung des Papier-*Liṅga*.



Abbildung 11: Die Verbrennung von *Liṅga*, *Sor*, und *Žaqar*.

khung), der dreieckige Behälter für *Liṅga*, *Sor* und *Žaqar* geworfen und verbrannt. Anschliessend kehrten die Tänzer ins Kloster zurück und zogen ihre Masken und Roben aus. Der *Äussere Tsam* war nun beendet.²⁴⁸

Ein Vergleich mit dem von Forman/Rintschen geschilderten Ablauf des *Khüree-Tsam*, dem im Jahr 2003 beobachteten *Tsam* im Dashchoilin-Kloster

²⁴⁸ Am Abend beschloss die Mönchsgemeinschaft den *Tsam* mit einem Dankopfer im Tempel, s. Majer/Teleki 2014: 58.

sowie mit der von Majer/Teleki gegebenen Schilderung zeigt, dass sich jede *Tsam*-Aufführung durch Unterschiede in den auftretenden Personen und in der Reihenfolge ihres Erscheinens auszeichnet. Die folgende Tabelle verdeutlicht die mitunter erheblichen Unterschiede:

Forman/Rintschen 1937 ²⁴⁹	Majer/Teleki 2014 ²⁵⁰	Batmunkh 2009
2 Helden	2 Chochimoi	2 Chochimoi
2 Chochimoi	2 Helden, Rabe	15 Hüter der Himmelsrichtungen
Rabe	Chašin Chan mit 6 Knaben	2 Helden, Rabe
Argamtschi ²⁵¹	15 Hüter der Himmelsrichtungen	Hirsch und Büffel
2 Gugor, begleitet von Chashin-Chan mit 8 Knaben	4 Territorialgottheiten ²⁵²	Chašin Chan mit 8 Knaben
2 Luba	Argamba	Gongor und Namsrai
2 Shindö	Hirsch und Büffel	2 Gugor
8 Dundshadma	Gongor und Namsrai	Jamsran
Hirsch und Büffel	Rigbi Ichamo und Lajchan	Lchamo mit 1 Begleitung
Gongor und Namsrai	Jamsran	2 Adsar
Otschirvani und Sendunme	Lcham ²⁵³	Der Weisse Alte
8 Ditokdshad	Čandra bala, Žina midra, Daggi raža, Daragčid	Čambon
Rigbilkhamo und Lätschansrogdak ²⁵⁴	Mahākāla	21 Šanag
Dschamsaran	2 Adsar	Mahākāla
Tschadrabala, Dsanamidra, Dagiradsa, Drakschad	Der Weisse Alte	Erlig nom-un qayan
Lhamo	Der Löwe	
Machakala	21 Šanag, unter ihnen Čambon, Argamba, Séržimba	
4 Herren der Gegend	Žamundi	
4 Adsar	Čojžo/Erlig nomun chan	
Der Weisse Alte		
4 Löwen		
Tschambon		
21 Schunag		
Dsamudi		
Erlig Nomun-chan		

249 Die Namen in der Spalte werden in der von Forman/Rintschen benutzten Umschrift gegeben.

250 Leider ist in der sehr ausführlichen und gründlichen Darstellung von Majer/Teleki unklar, auf welches Jahr sich ihre Angaben jeweils beziehen. Sie haben in den Jahren 2004 und 2005 sowie 2009–2013 an den *Tsam*-Aufführungen in Dashchoilin als Zuschauer teilgenommen (Majer/Teleki 2014: 4). Gerade wegen der offensichtlichen Divergenzen in den einzelnen Aufführungen wäre es interessant gewesen zu erfahren, welche Figuren in welchem Jahr auftreten.

251 Identisch mit Argamba bei Majer/Teleki und Batmunkh.

252 Identisch mit den „4 Herren der Gegend“ bei Forman/Rintschen.

253 Etwas abweichende Aussprache von Lchamo.

254 Identisch mit Lajchan bei Majer/Teleki.

Der öffentliche Teil des *Khüree-Tsam* von 2009 dauerte vier Stunden. Wesentlich weniger Tänzer als 1937 traten auf, was insgesamt zu einer Verkürzung der Aufführungszeit führte. Diese Tendenz findet sich auch in exil-tibetischen Gemeinschaften.²⁵⁵ Inwiefern die Tänzer selbst auch schneller tanzten, ein Phänomen, das im tibetischen 'Chams schon vor 1959 in Tibet festgestellt wurde,²⁵⁶ konnte nicht eruiert werden.

Die Aufführung eines *Tsam* ist teuer. Generell obliegt die Finanzierung eines solchen Ritualtanzes dem Kloster, aber auch Laien können als Sponsoren, „Gabenherren“ (skt. *dānapati*, tib. *yon bdag*, mong. *öglige-yin ejen*, khalkh-mong. *öglögin ezen*), einen *Tsam* finanziell ausrichten. Die Kosten des *Khüree-Tsam* von Dashchoilin wurden 2009 aus dem täglichen Spendenaufkommen gedeckt, wie der Khambo Lama auf Nachfrage mitteilte. Im *Tsam* von 2009 konnten die Sponsoren aktiv partizipieren, indem sie *Sor* und *Žaqar* am Ende des *Gadaa Tsam* zum Verbrennungsplatz trugen. Die Einbindung von Laien in diese Aktivitäten ist eher ungewöhnlich.

5 Der Tsam heute: Zwischen religiöser Inszenierung, Theateraufführung und Touristenattraktion

In seiner Zusammenfassung des vom 5. Dalai Lama begonnenen und von ihm selbst fertig gestellten Handbuchs über den 'Chams beklagt sich der Schlussredaktor dGe steng bla ma Byams pa kun dga' 'byung gnas über angebliche Tendenzen, den 'Chams als unterhaltendes Spektakel aufzuführen:

Heutzutage sind da jene, die, da sie die Praktiken der Geheimen Mantras nicht kennen und anscheinend um eine Mahlzeit [zu erhalten], einen willkürlich ausgedachten 'Chams vorführen und so den anderen den Kopf verdrehen. Daher rutschen gewöhnliche Worte heraus, die suggerieren, der 'Chams sei wie ein Schauspiel und ein Spiel, [aber] das ist leeres Gerede. [...] Diejenigen, die, nachdem sie die massvollen Praktiken verworfen haben, ihren selbst ausgedachten, willkürlichen 'Chams in der Mitte des Marktplatzes tanzen, die die Verursacher der Zerstörung der geheimen, grossen Lehre sind, sind sie nicht von dem Ort gekommen, in dem man Kräfte besitzt, die andere betrügen?²⁵⁷

²⁵⁵ Vgl. Schrempf 1997: 98.

²⁵⁶ Tethong 1979: 21.

²⁵⁷ Ngag dbang blo bzang rgya mtsho: Fol. 39v5 und Fol. 40r1–2. Vgl. auch die Übersetzungen in Nebesky-Wojkowitz 2007: 243, und Ellingson 1979: 172, die beide teilweise von der hier gegebenen Übersetzung abweichen.

Die Anschuldigungen, die sich gegen den Sa skya pa-Autor Kun dga' rin chen und dessen 1576 verfassten *'Chams yig*, auf den sich der 5. Dalai Lama in seinem *'Chams yig* stützte,²⁵⁸ wenden, spiegeln die polemischen Auseinandersetzungen innerhalb der dGe lugs pa-Schultradition zu Beginn des 18. Jahrhunderts wieder. Während der 5. Dalai Lama sowohl rNying ma- als auch Sa skya-Lehren und Rituale in die dGe lugs pa-Tradition zu integrieren versucht hatte,²⁵⁹ sahen eine Reihe seiner orthodoxeren Zeitgenossen hierin eine grosse Gefahr für die „Reinheit“ der dGe lugs pa-Lehre. Die polemische Auseinandersetzung wurde unter anderem über symbolisch aufgeladene, öffentliche rituelle Performanzen, wie sie der *'Chams* darstellt, ausgetragen. Der Vorwurf der öffentlichen Zuschaustellung tantrischer geheimer Lehren und ihrer Herabwürdigung zu einem allein der Unterhaltung dienenden Spektakel begleitet damit die Geschichte des tibetischen *'Chams* bis heute. Anfang des 20. Jahrhunderts verbot Sidkeong Tulku (Srid skyong rnam rgyal sprul sku, 1879–1914), der damals für die religiöse Kontrolle der sikkimesischen Klöster zuständig war,²⁶⁰ nicht nur Rauchen und Trinken in den Klöstern Sikkims, sondern auch *'Chams*-Aufführungen ausserhalb der Klosterhöfe, da solche Aufführungen den *'Chams* zur reinen Unterhaltung degradieren würden.²⁶¹ In den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts sorgte die „devil dance“ Aufführung tibetischer Lamas vor einem britischen Publikum in London trotz des expliziten Verbots des 13. Dalai Lama, religiöse Tänze im Ausland aufzuführen, für eine ernste Krise in den britisch-tibetischen Beziehungen.²⁶² Fast zeitgleich aber wurden im benachbarten, von der tibetisch-buddhistischen *'Brug pa bKa' brgyud*-Schultradition dominierten Bhutan *'Chams*-Tänze zur Unterhaltung für britische Gäste aufgeführt, auf direkte Anweisung des Gouverneurs von Paro, der ihre ursprünglich religiösen Funktionen zugunsten ihrer Unterhaltungsfunktion anpasste.²⁶³ In den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts, mit dem Aufkommen des Tourismus in den Himalayaregionen, wurde der *'Chams* endgültig zu einer Touristenattraktion, besonders in Ladakh, das als „Klein-Tibet“ touristischer Ersatz für die damals immer noch für Ausländer unzugängliche Tibetische Autonome Region (TAR)

258 Ngag dbang blo bzang rgya mtsho 1989: 346 und Karmay 2014: 263; vgl. auch Ellingson 1979: 169. Zu den sektarischen Kontroversen über die Angemessenheit öffentlicher *'Chams*-Aufführungen, die die Schlussedition des *'Chams yig* des 5. Dalai Lama bestimmen, s. Ellingson 1979: 169–174.

259 Dies lag sicherlich in seinem politischen Projekt der Reintegration der einzelnen tibetischen Regionen zu einem homogenen Reich mit einer Zentralregierung begründet, s. Karmay 2003.

260 Sikkim war damals britisches Protektorat, und Sidkeong Tulku wurde entsprechend von Charles Bell, dem damaligen „Political Officer“ in Sikkim, in das Amt eingesetzt.

261 Jansen 2014: 611.

262 Hansen 1996.

263 Aris 2005: 130.

wurde. In Ladakh wurde der Zeitpunkt für die 'Chams-Aufführungen schon in den achtziger Jahren an die Hochsaison für Touristen im Sommer angepasst. 1995 schliesslich erfolgte die Integration des 'Chams in das *Ladakh Festival*, eine touristische Veranstaltung in Leh, der Hauptstadt Ladakhs.²⁶⁴ Damit war der 'Chams in Ladakh sowohl aus seinem zeitlichen wie auch räumlichen rituellen Kontext herausgelöst. Seine endgültige Transformation in eine säkulare Tanz-Aufführung erfuhr der tibetische 'Chams in den „world tours“, die von tibetischen Mönchs-Tanzgruppen aus verschiedenen tibetischen Exilköstern bestritten werden und unter anderem dazu dienen, finanzielle Unterstützung für die Klostersgemeinschaft einzuwerben. Am erfolgreichsten sind hier die dGe lugs pa, deren orthodoxe Exponenten in früheren Jahrhunderten anderen tibetischen Schultraditionen vorgeworfen hatten, geheime Lehren „auf dem Marktplatz“ zur Schau zu stellen. Die Mönche des exiltibetischen Klosters Drepung Loseling (*'Bras spungs blo gsal gling*) begannen ihre erste Welttournee 1988/89, während der sie 130 nordamerikanische und europäische Städte besuchten.²⁶⁵ Sie sind bis heute die bekannteste 'Chams-Tanzgruppe weltweit. In diesen globalen 'Chams-Aufführungen wird eine essentialisierte und homogenisierte tibetische religiöse Kultur einem westlichen Publikum dargeboten.

Im Lichte der exiltibetischen Entwicklungen erstaunt es nicht, dass die Wiederaufnahme der Tradition des *Tsam* in der Mongolei gleichzeitig lokal und global erfolgte. Die erste *Tsam*-Aufführung der Mönche des Dashchoilin-Klosters fand, wie schon erwähnt, nicht in Ulaanbaatar statt, sondern 2001 auf einer internationalen buddhistischen Konferenz in Bonn. Die Wiederbelebung des mongolischen *Tsam* stand damit von Anbeginn an im Spannungsfeld zwischen religiöser Performanz und säkularer Unterhaltung, deren gemeinsame Schnittmenge die Repräsentation eines kollektiven mongolischen kulturellen Erbes darstellt, das in der *Tsam*-Performanz objektiviert und visuell und sinnlich erlebbar wird. Es erstaunt daher auch nicht, dass sich, wie im tibetischen 'Chams, auch im mongolischen *Tsam* Verkürzungstendenzen feststellen lassen. So dauerten die Vorbereitungen für den *Khüree-Tsam* früher drei Monate, während die Zeitspanne heute unterschiedlich lang ist.²⁶⁶

Den buddhistischen Zuschauern verspricht die *Tsam*-Aufführung spirituelle Reinigung,²⁶⁷ Segen und Verdienstansammlung. So sagte ein Zuschauer vor der

²⁶⁴ Schrempf 1997: 99.

²⁶⁵ Schrempf 1997: 96.

²⁶⁶ Nach mündlicher Auskunft von Lama Altanchujag (28.7.2009).

²⁶⁷ Reinigung von tib. *sgrib*, „Befleckung“, mong. *tiüdker*, khalkh-mong. *tiütgèr*. Während im scholastischen buddhistischen Kontext *sgrib* (skt. *āvaraṇa*, „Verdunkelung“) die beiden Faktoren bezeichnet, die dazu führen, dass ein Lebewesen im *Samsāra* verstrickt bleibt,

Aufführung des *Khiüree-Tsam* im Sommer 2009 auf die Frage, ob ihm der *Tsam*-Tanz gefalle: „Es geht hier nicht um Gefallen, sondern um den Segen. [...] Es ist ein Muss, denn die Götter kommen und es geht um ihr Versprechen, meine Kinder im kommenden Jahr zu beschützen. Das ist nur einmal im Jahr möglich.“²⁶⁸ Eine andere Zuschauerin, die nach der Aufführung befragt wurde, betonte hingegen neben einem spirituellen Interesse auch ästhetische Aspekte: „Ja, es war interessant, da der alte Mönch mit dem Lautsprecher den Tanz erläutert hat. Die Musik war sehr gut. Vor allem aber hat es mir seelisch gut getan.“²⁶⁹ Spirituelles Wohlbefinden respektive, buddhistisch formuliert, die Reinigung der Gemeinschaft von übelwollenden Kräften und die Erzeugung von „gutem Geschick“ durch den Tanz sind Ziele, die schon im *'Chams yig* des 5. Dalai Lama formuliert wurden,²⁷⁰ und, wie bereits Schrempf festhielt,²⁷¹ sich geschmeidig einem unterschiedlichen Publikum anpassen können. So lässt sich auch die Aufführung des mongolischen *Tsam* auf der buddhistischen Konferenz in Bonn nahtlos in die traditionellen Aufführungsziele einfügen.

Der *Tsam*, der den Zuschauern im Dashchoilin-Kloster in einem die Aufführung begleitenden Kommentar erläutert wird, erfüllt neben spirituellen Bedürfnissen identifikatorische Funktionen in der post-sozialistischen Mongolei. Im 20. Jahrhundert wurde die kulturelle und politische Identität der Mongolen im universalhistorischen Deutungskontext des Marxismus-Leninismus ausgehandelt. Der Zusammenbruch der sozialistischen Gesellschaftsordnung und der Wegfall dieser universalen Weltdeutung führten zu einer Krise in der kollektiven Selbstwahrnehmung, die zu einer Rückbesinnung auf als spezifisch mongolisch imaginierte Traditionen geführt hat.²⁷² Zu diesen räumlich²⁷³ und performativ inszenierten Traditionen gehört auch der *Tsam*-Tanz. So treten beim jährlichen *Naadam*-Fest, das sich seit der demokratischen Wende zu Beginn der neunziger Jahre immer mehr zu einem „gesamtmongolischen Kulturfest“²⁷⁴ entwickelt hat,

nämlich *kleśāvaraṇa*, die „Verdunkelung der Befleckungen“, und *jñeyāvaraṇa*, die „Verdunkelung falscher Ansichten“, wird *sgrib* von Laien zumeist als eine Form physischer und sozialer Verunreinigung verstanden. *sgrib* umfasst alle negativen, Leben und Wohlergehen bedrohenden Aspekte und wird als physischer „Schmutz“ empfunden, der durch *byin rlabs*, „Segen“ oder besser „spirituelle Ermächtigung“, gereinigt werden kann. Zu diesem Verständnis von *sgrib* s. Huber 1999: 16–17. Zu den *chojor tūjtḡr* s. Čojmaa 2000: 428.

268 Interview (30.7.2009).

269 Interview mit der Russisch-Lehrerin D. Ojumaa (52 J.) (30.7.2009).

270 Ngag dbang blo bzang rgya mtsho: Fol. 1r3 und Fol. 35r3.

271 Schrempf 1997: 97

272 Vgl. Kollmar-Paulenz 2005.

273 Z.B. im gigantischen Chinggis Qan-Denkmal in Ulaanbaatar, dessen Grundsteinlegung zum 840. Geburtstag des „historischen Staatsgründers“ im Jahr 2002 erfolgte.

274 Batmunkh 2010: 127.

Schauspieler als *Tsam*-Tänzer verkleidet auf. Damit wird der *Tsam* Teil post-sozialistischer Identitätspolitik, die vom Staat gewollt und gefördert werden. Da der Tanz aus mahāyāna-buddhistischer Perspektive „mit dem Ursprung des Tantra verbunden ist und eine grosse Anzahl von Segen hervorbringt“, ²⁷⁵ hat diese Entwicklung, die in der exil-tibetischen Gesellschaft vor mehr als dreissig Jahren begonnen hat, dort eine kontroverse Debatte über die spirituellen Gefahren einer inkorrekten Aufführung ²⁷⁶ angestossen. Auch in der Mongolei wird die Kommerzialisierung des *Tsam* zu kulturidentifikatorischen und touristischen Zwecken vom buddhistischen Sangha kritisch betrachtet. Der Mönch Dašdorž sagte in einem Interview 2009, dass der Auftritt von mit *Tsam*-Masken verkleideten Tänzern während des *Naadam*-Festes nicht richtig sei. ²⁷⁷ Dieselbe Kritik äusserte der Čambon Altanchujag. ²⁷⁸

Heute wird der *Tsam*-Tanz im Rahmen der Identitätspolitik des mongolischen Staates gleichzeitig als mongolisch-buddhistischer Identitätsmarker und als mongolisches Kulturerbe zelebriert. Dabei spielt es keine Rolle, ob er in seinem religiösen Kontext belassen oder dieses Kontextes entkleidet auf seine visuell-performativen Elemente zurückgebunden wird. Die Inszenierung des *Tsam* als mongolisches Kulturerbe ist zudem keine post-sozialistische Neuerfindung, sondern knüpft an sozialistische Praktiken an. Schon zu sozialistischen Zeiten wurden die *Tsam*-Masken in einer Dauerausstellung in dem 1962 gegründeten Choijin Lama Museum in Ulaanbaatar in Szene gesetzt. ²⁷⁹

Die Instrumentalisierung des *Tsam* im Rahmen der Identitätspolitik des mongolischen Staates entfaltet ihre Wirkung nach innen, in die mongolische Gesellschaft, und nach aussen, für die Repräsentation der Mongolei auf dem globalen Tourismusmarkt. In der touristischen Vermarktung der Mongolei liegt ein Schwerpunkt auf dem immateriellen kulturellen Erbe der Mongolen. Der *Tsam* ist längst als „kulturtouristisches Potenzial“ ²⁸⁰ der Mongolei entdeckt worden. Er nahm schon im 2003 ausgerufenen „Jahr des Tourismus“

²⁷⁵ Ngag dbang blo bzang rgya mtsho: Fol. 2v2.

²⁷⁶ Dazu gehören z. B. inkorrekt durchgeführte Tanzschritte, wenn die Tänzer nicht genau instruiert wurden, aber auch eine falsche Geisteshaltung durch fehlende Initiation, was bei professionellen Laientänzern die Regel ist. Vor diesen Gefahren warnt schon der 5. Dalai Lama in seinem *'Chams yig*, das Problem ist also nicht neu. Auch eine Verkürzung oder der komplette Wegfall ritueller Sequenzen wie die Konsekration der Tanzfläche birgt aus buddhistischer Perspektive die Gefahr des Entstehens spiritueller Hindernisse. Vgl auch Schrepf 1997: 96.

²⁷⁷ Interview vom 12.8.2009.

²⁷⁸ Interview vom 28.7.2009.

²⁷⁹ Otgonsuren 2011: 21.

²⁸⁰ Uranchimeg 2006: 5.

einen festen Platz in der Marketing-Strategie der mongolischen Regierung ein.²⁸¹ In Ulaanbaatar haben sich mongolische Tanzensembles, die in einstündigen Aufführungen Einblicke in verschiedene Facetten der mongolischen Tanz- und Musikkultur geben, auf ausländische Touristengruppen spezialisiert. Nur die erfolgreichsten und grössten dieser Ensembles, wie *Moonstone* oder *Tumen Ekh*,²⁸² haben auch Ausschnitte aus dem *Tsam* in ihrem Repertoire. Die meisten mongolischen Touristikunternehmen binden solche Kompaktdarstellungen mongolischer performativer Kultur in ihre Angebote ein. In den Sommermonaten führen die Tanzensembles ihre Darbietungen, darunter auch Kurzepisoden aus dem *Tsam*, bis zu viermal täglich auf.²⁸³ Die Nachfrage bestimmt dabei das Angebot: Die Gruppe *Moonstone* nahm den *Tsam*-Tanz erst nach vier Jahren in ihr Repertoire auf, auf spezifische Nachfrage von Touristen. *Tumen Ekh* hingegen hatte den *Tsam*-Tanz von Anfang an im Repertoire und verlängerte sogar die von ihnen angebotene *Tsam*-Aufführung, die sich am *Khüree-Tsam* orientiert, in Rahmen ihrer einstündigen Show von fünf auf zehn Minuten, aufgrund des grossen touristischen Interesses an „authentischer“ mongolischer Kultur.²⁸⁴ Die Tänzer nehmen sich dabei auch künstlerische Freiheiten heraus: „[...] we have added some dancing elements [...] since it is created for the public, for foreigners [...] it should be a dance. So we turned tsam mask dancing into a [artistic] dance, gave it dancing features, more scenic features to the characters.“²⁸⁵ Erklärermassen würde *Tumen Ekh* bei vorhandenem Interesse vonseiten ausländischer Touristen auch den gesamten *Tsam* aufführen.²⁸⁶ Die Vermarktung des *Tsam* in der Mongolei folgt damit anderen Regeln als in der tibetischen Exilgesellschaft und in den Himalayaregionen. Dort haben immer noch die Klöster und Mönche die Deutungshoheit über den Maskentanz, da er von Mönchstänzern aufgeführt wird. In der Mongolei hingegen besetzen professionelle Tänzer das Feld der zu kommerziellen Zwecken aufgeführten Maskentänze, während die Klöster, in denen der *Tsam* seine religiöse Renaissance erfährt, am starken touristischem Interesse für den *Tsam* nur wenig partizipieren. Diese Entflechtung der religiösen von der repräsentativen Aufführungskultur birgt, wie Mikaela Mroczynski meint, Chancen für die religiöse Reetablierung des *Tsam*. Wären die wenigen mongolischen Klöster während des Prozesses der

281 Uranchimeg 2006: 79.

282 Mikaela Mroczynski hat in einer qualitativen Studie mongolische Tanzensembles und ihre säkularen Aufführungspraktiken des *Tsam* untersucht. In den folgenden Ausführungen stütze ich mich auf diese Studie, s. Mroczynski 2008.

283 Mroczynski 2008: 34.

284 Mroczynski 2008: 35–38.

285 Interview mit Enkjerel von der Truppe *Tumen Ekh*, s. Mroczynski 2008: 38.

286 Mroczynski 2008: 36.

Wiederbelebung des *Tsam* gleichzeitig den touristischen Besucherströmen mit ihren spezifischen Bedürfnissen und Ansprüchen ausgesetzt gewesen, „visitors would have infiltrated the world of monastic tsam in pursuit of understanding it, in the process destroying the sacredness before it even had chance to reestablish itself as a ritual.“²⁸⁷ Dieser Deutung zufolge könnte die in der Mongolei zu beobachtende Entflechtung von zu touristischen und zu religiösen Zwecken aufgeführten Maskentänzen letztlich zur Bewahrung einer gerade erst wiederentdeckten monastischen Kultur beitragen. Im Kontext einer *global heritage tourist industry* tragen die touristischen *Tsam* –Aufführungen gleichwohl bei „to fossilise and commodify heritage“.²⁸⁸

Zum Schluss sei noch einmal auf die Bedeutung des *'Chams/Tsam* für die soziale Gemeinschaft verwiesen. In der Forschung wurde bisher das Hauptaugenmerk auf den Tanz selbst gelegt, während der soziale Kontext, mithin das Publikum, selten einbezogen wurde. Dabei zeigt schon die tibetische Diskussion um die Legitimität von Tanz-Aufführungen tantrischen Inhalts „auf dem Marktplatz“, dass den Aufführungen von rituellen Maskentänzen immer schon eine hohe soziale Relevanz zukam und die Grenzen zwischen religiösem Ritual und sozialem Ereignis fließend waren. In Tibet bildeten die öffentlichen Aufführungen in den Klosterhöfen, die während des tibetischen Neujahrs abgehalten wurden, den Höhepunkt in dem vielleicht wichtigsten sozialen Ereignis des Jahreszyklus im Leben der Gemeinschaft. Auch im tibetischen Exil werden heute in den Neujahrsfeierlichkeiten nicht nur die rituellen Vorkehrungen für ein erfolgreiches neues Jahr getroffen, sondern sie bilden mit ihren zahlreichen ritualisierten Sequenzen wie z. B. den gegenseitigen Besuchen, den symbolischen Speisen,²⁸⁹ den *Chang* („Bier“-)Opfern²⁹⁰ und nicht zuletzt dem Alkoholgenuss und den Glücksspielen²⁹¹ ein für die Selbstvergewisserung des Kollektivs wichtiges Ereignis, das eine spezifische religiöse und kulturelle Identität in Szene setzt und symbolisch bestätigt. In der Mongolei spielten *Tsam*-Aufführungen in der

287 Moczyński 2008: 43. Es fällt auf, dass „sacredness“ hier als eine Kategorie *sui generis* gedacht wird.

288 Brosius/Polit 2011: 6.

289 So wird am Vorabend des Neujahrs eine Suppe, genannt *dgu thug*, „Neuner-Suppe“, gereicht, in der kleine Knödel schwimmen, die mit Überraschungen gefüllt sind. Sie prophezeien den Findern ihre Zukunft für das neue Jahr. Am Neujahrs morgen gibt es eine Speise (*'bras sil*) aus weissem Reis, Butter, Rosinen, Zucker und Nüssen.

290 Zu Neujahr müssen Besucher, wenn sie ein Haus betreten, etwas bereitgestelltes *Chang* (tibetisches Bier, aus Gerste gebraut) sowie Gerstenmehl und –körner opfern.

291 Ausführlich hierzu Marko 1994: 140 und 141. Die Beobachtungen von Marko über einen fast exzessiven Alkoholkonsum und Glücksspielaktivitäten während des *'Chams* decken sich mit den Erfahrungen der Autorin Kollmar-Paulenz in exiltibetischen Klöstern in Nordindien.

Vergangenheit ebenfalls eine wichtige Rolle für die soziale Gemeinschaft. Kuo-Yi Pao, der zwischen 1925 und 1944 im Bo Wang-Banner der Qorčin forschte, schreibt über den jährlichen Maskentanz im Bayan Mangq-a-Tempel: „Most of the crowd, especially the young people and children, came for pleasure rather than worship. People of all ages jostled for the best places in the temple courtyard, so as to have a good view of the masked-dance.“²⁹² Bisher hat der *Khüree-Tsam* in Dashchoilin diesen Charakter eines zentralen sozialen Ereignisses noch nicht wieder angenommen. Die Revitalisierung des *Tsam* in der Mongolei verläuft bisher zeitgleich auf zwei verschiedenen, jedoch miteinander verflochtenen Ebenen. Zum einen ist eine religiöse Wiederbelebung erfolgreich umgesetzt worden, die für den buddhistischen Teil der mongolischen Gesellschaft hohe Relevanz hat. Zum anderen ist der *Tsam*, durch seine ausschnittshafte Zitierung während des mongolischen „Nationalfestes“, seine Inkorporierung in die touristische Tanzdarbietung im Nationaltheater von Ulaanbaatar, und sein Dauer-Reenactment durch auf Touristen spezialisierte Tanzensembles auf einige wesentliche Szenen radikal reduziert, seines religiösen Kontextes entkleidet und in einen neuen, nunmehr kulturpolitischen Kontext integriert worden. Es bleibt abzuwarten, ob und in welcher Weise die Aneignung des *Tsam* als identifikatorisches Element in einer neuen kulturpolitischen Agenda auf den *Tsam* im monastischen Kontext rückwirken wird.

Danksagung: Prof. Dr. Ines Stolpe und Prof. Dr. Klaus Sagaster danken wir sehr herzlich für die konstruktiven Kommentare und Verbesserungsvorschläge.

Bibliographie

Primärquellen

- Anonymus (1607): *Erdeni tunumal neretü sudur*. Xeroxkopie der Handschrift, Bibliothek des Instituts für Geschichte und Literatur der Innermongolischen Akademie für Gesellschaftswissenschaften, Hohhot, VR China.
- Arban jüg-ün ejen geser qaγan-u taγuji [!]. Blockdruck, Peking 1716. Sammlung Ernst/Winterthur (Sign. ET 299).
- Bawden, Ch.R. (1997): *Tales of an Old Lama*. Translated with Notes by C.R. Bawden. From a Mongolian Text Recorded and Edited by Ts. Damdinsüren. Tring, U.K.: The Institute of Buddhist Studies.
- Bu ston rin chen grub (o.J.): *Dus 'khor lha mo bcu gnyis kyi mchod gar*. In: *Bu ston thams cad mkhyen pa'i bka' 'bum*, o.O., Bd. 5, ca, Fol. 1–2v.

²⁹² Kuo-Yi Pao 1970–1971: 682.

- Bu ston rin chen grub (o.J.): *bDe mchog gi gnyer spyod rig ma bcu drug mchod pa'i gar dpe*. In: *Bu ston thams cad mkhyen pa'i bka' 'bum*, o.O., Bd. 7, ja, Fol. 1-5r.
- Bu ston rin chen grub (o.J.): *bKa' bsgo bzhi'i gar dpe la*. In: *Bu ston thams cad mkhyen pa'i bka' 'bum*, o.O., Bd. 10, tha, Fol. 1-8r.
- Bu ston rin chen grub (o.J.): *gSang ba yum bzhi'i mchod gar*. In: *Bu ston thams cad mkhyen pa'i bka' 'bum*, Bd. 12, na, Fol. 1-3r.
- Bu ston rin chen grub (o.J.): *Zhang zhung mang nas brgyud pa'i rig ma bcu drug gi mchog gar*. In: *Bu ston thams cad mkhyen pa'i bka' 'bum*, Bd. 13, pa, Fol. 1-5v.
- 'Cham dpon Ngag 'phel (1976): *Lho tsan dang Nags mo'i ljongs kyi 'cham yig kun gsal me long*. Thimphu: Government of Bhutan.
- Galdan (1960): *Erdeni-yin erike kemekü teüke bolai*. Ulaanbaatar.
- (Inc.) *Erte nigen čaγ-tur: sigem^üni burqan-i nirvan-u duri üjegülkü-yin urida*. Geser-Epos, Blockdruck, Peking 1716. Sammlung Ernst/Winterthur (Sign. ET 85).
- (Inc.) *Mila boyda-yin ijaqur anu*. Handschrift, ca. 1915. Sammlung Ernst/Winterthur, Sign. ET 771.
- Lubsangdambijalsan (3. Mergen Gegen) (2006): *Mergen süm-e-yin 'cham-un üy-e jerge-yin kerkejü bayičaqu temdeg bičig almas erke [!] kemekü orosiba*. In: *Včir dhara mergen diyanči blam-a-yin gegen-ü 'bum jarliq kemegdekü orosiba*. V. Köke qota: Öbör mongyol-un suryan kümüjil-ün keblel-ün qoriy-a.
- Ngag dbang blo bzang rgya mtsho: *dPal kun tu bzang po'i 'Chams kyi brjed byang lha'i rol gar bzhugs so*. In: *Gong sa Inga pa chen po'i gsungs 'bum* (ga). The Collected Works of Vth Dalai Lama, Vol. 24, Fols. 1-40 (Textabbildung 811-890). Beijing. Nachdruck der Lhasa-Edition, o.J.
- Ngag dbang blo bzang rgya mtsho (1989): *Za hor gyi ban de ngag dbang blo bzang rgya mtsho'i 'di snang 'khrul ba'i rol rtsed rtogs brjed kyi tshul du bkod pa du küla'i gos bzang las glegs bam dang po bzhugs*. Lhasa: Bod ljongs mi dmangs dpe skrun khang.
- Paṇ chen Blo bzang dpal ldan ye shes: *Umaratu šambhala-yin oron-a törökü irüger orosiba*. HS. Or.265, Preussische Staatsbibliothek Berlin.
- dPal 'byor bzang po (1979): *rGya bod kyi yig tshang mkhas pa dga' byed chen mo 'dzam gling gsal ba'i me long*. Hrsg. von Kunsang Tobgyel und Mani Dorji. Thim-phu.
- dPa' bo gtsug lag phreng ba (1986): *Chos 'byung mkhas pa'i dga' ston*. Beijing: Mi rigs dpe skrun khang.
- Sum pa mkhan po (2005 [1908]): *Pag Sam Jon Zang*. Edited with a List of Contents and Analytical Index in English by Sarat Chandra Das. Part I: History of the Rise, Progress and Downfall of Buddhism in India. Part II: History of Tibet and Lamaism. Facsimile Reprint of the Edition Calcutta, 1908. Ulm/Donau: Fabri Verlag.
- gTsang smyon Heruka: *Getülgegeči milarasba-yin tuyuji: egesiglegsén mgur bum*. Libr. Mong. 46, Staatsbibliothek Berlin.
- Tsendina, A.D. (1999): *Istorija Erdeni-dzu. Faksimile rukopisi, perevod s mongol'skogo, vvedenie, kommentarii i prilozhenija A.D. Tsendinoj*. Moskva: Vostochnaja literatura RAN.

Sekundärliteratur

- Altanyarudi/Bao De (1995): *Mongyolčin-u šasin surtayun*. Qayilar: Öbör mongyol-un soyol-un keblel-ün qoriy-a.
- Aris, Michael (2005): *The Raven Crown. The Origins of Buddhist Monarchy in Bhutan*. Chicago: Serindia Publications.
- Atwood, Christopher P. (2004): *Mongolia and the Mongol Empire*. New York: Facts On File.

- Baasansürén, Chandsürén (Hrsg.) (2011): *Ėnch tunch ėrdėni zuu. Erdene Zuu: The Jewel of Enlightenment*. Mongol uls.
- Banzragč, Č./Sajnchüü, B. (2004): *Mongolyn chürėė chijdijn tüüch*. Ulaanbaatar.
- Baradijn, Bazar B. (1999): „Milarajba Tsam“. In: *Zhizn' v tangutskom monastyre Lavran. Dnevnik buddijskogo palomnika 1906–1907*. Bazar B. Baradijn. Ulan-Ude/Ulanbator: IMBT SO RAN, 107–114.
- Bardaleeva, S.B. (2008): „Buddijskie ritual'nye tantsy“. In: *Zemlja Vadzhrapani. Buddizm v Zabajkal'e*. Hrsg. von Tsymzhit P. Vanchikova. Moskva: „Dizajn. Informatsija. Kartografija“, 358–363.
- Bareja-Starzyńska, Agata (2012): „Description of the Erdene Zuu Monastery Life (Including čam Ritual) Based on Notes from the Kotwicz Expedition“. In: *In the Heart of Mongolia. 100th Anniversary of W. Kotwicz's Expedition to Mongolia in 1912*. Hrsg. von Jerzy Tulisow et al. Cracow: Polish Academy of Arts and Sciences, 131–189.
- Batmunkh, Mungunchimeg (2010): *Mongolischer Tsam-Tanz: Geschichte, Entwicklung und Gegenwart*. Unveröffentlichte Dissertation, Universität Wien.
- Berger, Patricia/Bartholomew, Terese Tse (1995): *Mongolia. The Legacy of Chinggis Khan*. Edited by P. Berger and T.T. Bartholomew. San Francisco: Thames and Hudson in association with Asian Art Museum of San Francisco.
- Berger, Patricia (1995): „After Xanadu. The Mongol Renaissance of the Sixteenth to Eighteenth Centuries“. In: *Mongolia. The Legacy of Chinggis Khan*. Hrsg. von Patricia Berger und Terese Tse Bartholomew. San Francisco, CA: Thames and Hudson in association with Asian Art Museum of San Francisco, 50–75.
- Beyer, Stephan (1978): *The Cult of Tārā. Magic and Ritual in Tibet*. Berkeley, CA/Los Angeles/London: University of California Press.
- Birtalan, Ágnes (2001): *Die Mythologie der mongolischen Volksreligion. Wörterbuch der Mythologie. I. Abteilung: Die alten Kulturvölker. 34. Lieferung*. Hrsg. von Egidius Schmalzriedt und Hans Wilhelm Haussig. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Birtalan, Ágnes (2013): „Cagān Öwgön – The White Old Man in the Leder Collections. The Textual and Iconographic Tradition of the Cult of the White Old Man among the Mongols“. In: *The Mongolian Collections Retracing Hans Leder*. Hrsg. von Maria-Katharina Lang und Stefan Bauer. Wien: Austrian Academy of Sciences, 84–94.
- Bod rgya tshig mdzod chen mo (1985): *Bod rgya tshig mdzod chen mo*. Beijing: Mi rigs dpe skrun khang.
- Brosius, Christiane/Polit, K. (eds.) (2011): *Ritual, Heritage, and Identity. The Politics of Culture and Performance in a Globalised World*. London: Routledge.
- Cantwell, Cathy (1997): „To Meditate Upon Consciousness as vajra: Ritual 'Killing and Liberation' in the Rnying-ma-pa tradition“. In: *Tibetan Studies. Proceedings of the 7th Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Graz 1995*. Hrsg. von Helmut Krasser et al. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 107–118.
- Cédėndamba, S. (Hrsg.) (2009): *Mongolyn süm chijdijn tüüchėn товчоо*. Ulaanbaatar: Admon.
- Cerensodnom, Dalantai/Taube, Manfred. (1993): *Die Mongolica der Berliner Turfansammlung*. Berlin: Akademie Verlag.
- Charleux, Isabelle (2002): „Padmasambhava's Travel to the North. The Pilgrimage to the Monastery of the Caves and the Old Schools of Tibetan Buddhism in Mongolia“. *Central Asiatic Journal* 46.2: 168–232.
- Charleux, Isabelle (2006): *Temples et monasteries de Mongolie-Intérieure*. Paris: Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Institut national d'histoire de l'art.

- Charleux, Isabelle (2014): „Recent Research on the Maitreya Monastery in Inner Mongolia (China)“. *Asiatische Studien/Etudes Asiatiques* 68.1: 1–64.
- Chiodo, Elisabetta (2003/2004): „Narasun Sa./Temürbayatur (Hrsg.): *Ordos-un süm-e keyid* [Monasteries of Ordos] (5). Qayilar: Öbör mongyol-un soyol-un keblel-ün qoriy-a [Culture Press of Inner Mongolia] 2000. 435 S.“ *Ural-Altaische Jahrbücher*, Neue Folge, Band 18: 296–304.
- Chiodo, Elisabetta (2009): *The Mongolian Manuscripts on Birch Bark from Xarboxyn Balgas in the Collection of the Mongolian Academy of Sciences*. Part 2. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Chürélbaatar, Lchamsüréngijn (1996): *Ogtorgujn Cagaan Gardi*. Ulaanbaatar.
- Chürélbaatar, Lchamsüréngijn (2002): *Sudar šastiryn bilig*. Ulaanbaatar.
- Čojmaa, Š. (Hrsg.) (2000): *Buddyn šašin, sojolyn tajlbar tol'. Buddyn sudlal*. 2 Bde. Hrsg. von Š. Čojmaa et al. Ulaanbaatar: Mongol Ulsyn Ich Surгуул'.
- Damdinsüren, Ts. (1957): *Istoricheskie korny Geseriady*. Moskva: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR.
- De Jong, Jan Willem (1967): „Sum-pa mkhan-po (1704–1788) and His Works“. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 27: 208–216.
- Dreyfuss, Georges (1999): „The Shugs Idan Affair: History and Nature of a Quarrel“. *Journal of the International Association of Buddhist Studies* 21.2: 227–270.
- Ellingson, Ter (1979): „Review-Essay: Dancers in the Marketplace. Tibetan Religious Dances: Tibetan Text and Annotated Ranslation of the 'Chams yig by Rene de Nebesky-Wojkowitz; Christoph von Fürer-Haimendorf“. *Asian Music* 10.2, Tibet Issue: 159–178.
- Erdeni (1997): *Mongyol čam*. Beijing: Ündüsüten-ü keblel-ün qoriy-a.
- Erdenibayar (2007): „Sumpa Khenpo Ishibaljur: A Great Figure in Mongolian and Tibetan Culture“. In: *The Mongolia – Tibet Interface. Opening New Research Terrains in Inner Asia*. PIATS 2003: Tibetan Studies: Proceedings of the Tenth Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Oxford 2003. Hrsg. von Uradyn E. Bulag und Hildegard G.M. Diemberger. Leiden/Boston, MA: Brill, 303–313.
- Essen, Gerd-Wolfgang/Thingo, Tsering Tashi (1989): *Die Götter des Himalaya. Buddhistische Kunst Tibets*. Die Sammlung Gerd-Wolfgang Essen. Tafelband. München: Prestel-Verlag.
- Filchner, Wilhelm (1933): *Kumbum Dschamba Ling. Das Kloster der hunderttausend Bilder Maitreyas. Ein Ausschnitt aus Leben und Lehre des heutigen Lamaismus*. Leipzig.
- Forman, Werner/Rintschen, Bjamba (1967): *Lamaistische Tanzmasken. Der Erlik-Tsam in der Mongolei*. Leipzig: Koehler & Amelang.
- Gangaa, D. (2003): *Chürée-Tsam*. Ulaanbaatar.
- Grupper, Samuel (1979): *The Manchu Imperial Cult of the Early Qing Dynasty: Texts and Studies on the Tantric Sanctuary of Mahakala in Mukden*. Ph.D. Dissertation, Indiana University.
- Grupper, Samuel (1981): „Manchu Patronage and Tibetan Buddhism during the First Half of the Ch'ing Dynasty. A Review Article“. *The Journal of the Tibet Society* 1: 47–75.
- Gyatso, Janet (1996): „Drawn from the Tibetan Treasury: The *gTer ma* Literature“. In: *Tibetan Literature. Studies in Genre*. Hrsg. von José Ignacio Cabezón und Roger R. Jackson. Ithaca, NY: Snow Lion, 147–169.
- Hansen, P.H. (1996): „The Dancing Lamas of Everest: Cinema, Orientalism, and Anglo-Tibetan Relations in the 1920s“. *The American Historical Review* 101.3: 712–747.
- Haslund-Christensen, Henning (1936): *Zajagan. Menschen und Götter in der Mongolei*. Stuttgart/Berlin/Leipzig: Union Deutsche Verlagsanstalt.

- Heissig, Walther (1953): „A Mongolian Source to the Lamaist Suppression of Shamanism“. *Anthropos* 18: 1–29, 493–536.
- Heissig, Walther (1954): *Die Pekinger lamaistischen Blockdrucke in mongolischer Sprache*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Heissig, Walther/Sagaster, Klaus (1961): *Mongolische Handschriften, Blockdrucke, Landkarten, beschrieben von Walther Heissig unter Mitarbeit von Klaus Sagaster*. Wiesbaden: Franz Steiner.
- Heissig, Walther (1964): *Ein Volk sucht seine Geschichte. Die Mongolen und die verlorenen Dokumente ihrer großen Zeit*. Düsseldorf/Wien: Econ Verlag.
- Heissig, Walther (1970): „Die Religionen der Mongolei“. In: *Die Religionen Tibets und der Mongolei*. Hrsg. G. Tucci und W. Heissig. Stuttgart: Kohlhammer Verlag.
- Heissig, Walther (1989): „Der Tsam-Tanz und seine Masken“. In: *Die Mongolen*. Begleitband zur Ausstellung im Haus der Kunst München 22. März bis 28. Mai 1989. Hrsg. von Walther Heissig und Claudius C. Müller. Innsbruck: Pinguin-Verlag, 240–244.
- Heissig, Walther (1992): „Schamanen und Geisterbeschwörer im Küriye-Banner“. In: *Schamanen und Geisterbeschwörer in der östlichen Mongolei. Gesammelte Aufsätze*. Hrsg. W. Heissig. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1–48.
- Heissig, Walther (1994): *Geschichte der mongolischen Literatur. Band I. 19. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Helffer, Mireille (2004): *Musique du toit du monde. L'univers sonore des populations de culture tibétaine*. Paris: L'Harmattan.
- Heller, Amy (1988): „Early Textual Sources for the Cult of Beg-ce“. In: *Tibetan Studies. Proceedings of the 4th Seminar of the International Association for Tibetan Studies Schloss Hohenkammer – Munich 1985*. Hrsg. von Helga Uebach und Jampa L. Panglung. München: Kommission für zentralasiatische Studien, Bayrische Akademie der Wissenschaften, 185–195.
- Heller, Amy (2003): „The great Protector Deities of the Dalai Lama“. In: *Lhasa in the Seventeenth Century. The Capital of the Dalai Lamas*. Hrsg. von Françoise Pommaret. Leiden/Boston, MA: Brill, 81–98.
- Heller, Amy (2012): „The Life of Gesar Thangka Series in the Sichuan Provincial Museum: Historical and Art Historical Context“. In: *Gesar Thangka Yan Liu*. Hrsg. von Zhang Changhong. Chengdu: Sichuan Provincial Museum, 159–174.
- Huber, Toni (1999): *The Cult of Pure Crystal Mountain. Popular Pilgrimage and Visionary Landscape in Southeast Tibet*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Humphrey, Caroline/Ujeed, Hürelbaatar (2013): *A Monastery in Time. The Making of Mongolian Buddhism*. Chicago und London: The University of Chicago Press.
- Jadamsürén, Uržingijn (2005): *Chaant Mongol ulsijn ich Chürée cam*. Ulaanbaatar.
- Jansen, Berthe (2014): „The Monastic Guidelines (*bCa' yig*) by Sidkeong Tulku: Monasteries, Sex and Reform in Sikkim“. *Journal of the Royal Asiatic Society* 24: 597–622.
- Jäschke, H.A. (1949): *A Tibetan-English Dictionary with special reference to the prevailing dialects to which is added an English-Tibetan vocabulary*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Jing, Anning (1994): „The Portraits of Khubilai Khan and Chabi by Anige (1245–1306), a Nepali Artist at the Yuan Court“. *Artibus Asiae* 54.1–2: 40–86.
- Karmay, Samten (1983): *Three Sacred Bon Dances ('Cham)*. Ochghat, India:Yungdrung Bon Monastic Centre.
- Karmay, Samten (1991): „L'homme et le boeuf: le rituel de glud « rançon »“. *Journal Asiatique* cclxxix: 327–381.

- Karmay, Samten G. (2003): „The Fifth Dalai Lama and his Reunification of Tibet“. In: *Lhasa in the Seventeenth Century. The Capital of the Dalai Lamas*. Hrsg. von Françoise Pommaret. Leiden/Boston, MA: Brill, 65–80.
- Karmay, Samten G. (2014): *Nag-dban-blo-bzan-rgya-mtsho: The Illusive Play: The Autobiography of the Fifth Dalai Lama*. Übers. von Samten G. Karmay. Chicago: Serindia Publications.
- Kas'janenko, Zoya K. (1993): *Katalog peterburgskogo rukopisnogo „Gandzhura“*. Sostavlenie, vvedenie, transliteratsija i ukazateli. Moskva: Nauka.
- Khuvsgul, S. (2011): „On the Manuscripts of Drama „Biography of Saran Khukhuu“ (Biography of Moon Cuckoo)“. In: *The 10th International Congress of Mongolists Being Convened Under The Patronage Of Ts. Elbegdorji, President Of Mongolia (9–13 August 2011, Ulaanbaatar)*. Ulaanbaatar: Secretariat International Association for Mongol Studies, 201–202.
- Kimura, Ayako (1997): *Mongolyn Chürèè camyg busad orny camtaj char'cuulan sudalsan n'*. Ph.D. Dissertation. Ulaanbaatar: Mongol ulsyn ich surguul'.
- Kohn, Richard J. (2001): *Lord of the Dance. The Mani Rimdu Festival in Tibet and Nepal*. New York: State University of New York Press.
- Kollmar-Paulenz, Karénina (2001): *Erdeni tunumal neretü sudur. Die Biographie des Altan qayan der Tümed-Mongolen. Ein Beitrag zur Geschichte der religionspolitischen Beziehungen zwischen der Mongolei und Tibet im ausgehenden 16. Jahrhundert*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Kollmar-Paulenz, Karénina (2005): „Zwischen Činggis Qan und Vajrapani. Religiöse Identität und Geschichtsschreibung bei den Mongolen“. *Mitteilungen für Anthropologie und Religionsgeschichte*, Bd. 17: *Religionskonflikte – Religiöse Identität*. Münster: Ugarit-Verlag, 199–216.
- Kollmar-Paulenz, Karénina (2009): „Religion und Öffentlichkeit in der tibetischen Exilgesellschaft“. In: *Religion und Öffentlichkeit. Probleme und Perspektiven*. Hrsg. von Mariano Delgado, Ansgar Jödicke, und Guido Vergauwen. Stuttgart: Kohlhammer, 199–217.
- Kollmar-Paulenz, Karénina (2012): „Embodying the Dharma: The Buddhist Way into Mongolia“. In: *Transformations and Transfer of Tantra in Asia and Beyond*. Hrsg. von István Keul. Berlin/Boston, MA: Walter de Gruyter, 239–261.
- Kollmar-Paulenz, Karénina (2013): „dGe lugs pa Supremacy in the [!] 16th-17th Centuries Mongolia Reconsidered“. In: *Strany i narody vostoka. Vyp. XXXIV. Tsentralnaja Azija i Dalnyj Vostok*. Hrsg. von I.F. Popova und T.D. Skrynnikova. Moskva: Izdatel'skaja firma „Vostochnaja literatura“, 5–15.
- Kollmar-Paulenz, Karénina (in Vorbereitung): „Shambhala and Its Visual Representation: The Prague Thangka“.
- Korostovetz, Iwan J. (1926): *Von Cinggis Khan zur Sowjetrepublik*. Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter.
- Kozin, S. A. (1935): *Geseriada. Skazanie o milostivom Geser Mergen-Khane iskorenitele desjati zol v desjati stranakh sveta. Perevod, vstupil'naja stat'ja i kommentarii*. Moskva/Leningrad: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR.
- Kürelša et al. (1993): *Jirim-ün süm-e keyed*. Qayilar: Öbör mongyol-un soyol-un keblel-ün qoriy-a.
- Kuo-Yi Pao (1970–1971): „The Lama Temple and Lamaism in Bayin Man“. *Monumenta Serica* 29: 659–684.
- Labbé, Paul (1909): *Chez les Lamas de Sibérie*. Paris: Hachette.

- Lang, Maria Katharina (2013): „The Tsam Figures in Leder’s Collections – A Reunion“. In: *The Mongolian Collections Retracing Hans Leder*. Hrsg. von Maria-Katharina Lang und Stefan Bauer. Wien: Austrian Academy of Sciences, 58–75.
- Lessing, Ferdinand (1935): *Mongolen. Hirten, Priester und Dämonen*. Berlin.
- Lessing, Ferdinand (1959): „Miscellaneous Lamaist Notes, III. Senfkörner“. *Central Asiatic Journal* 4.2: 143–144.
- Lessing, Ferdinand (1960): *Mongolian English Dictionary*. Compiled by Mattai Haltod, John Gombojab Hangin, Serge Kassatkin and Ferdinand D. Lessing. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Lopez, Donald S. Jr. (2007): „A Prayer to the Lama“. In: *Religions of Tibet in Practice. Abridged Edition*. Hrsg. von Donald S. Lopez, Jr. Princeton, NJ/Oxford: Princeton University Press, 282–292.
- Macdonald, Ariane (1963): „Préambule à la lecture d’un Rgya-Bod yig-chañ“. *Jorunal Asiatique* 251: 53–159.
- Majer, Robert (1992): „Observations on the Tibetan Phur-pa and the Indian Kīla“. *The Buddhist Forum* II: 163–192.
- Majer, Robert (1996): *A Scripture of the Ancient Tantra Collection: The Phur-pa bcu-gnyis*. Edinburgh, Scotland: Kiscadale.
- Majer, Zsuzsa (2008a): *A Comparative Study of the Ceremonial Practice in Present-Day Mongolian Monasteries*. (Ph.D. thesis). Budapest: Eötvös Loránd University.
- Majer, Zsuzsa (2008b): „Cam tánc hagyományának felélesztése Mongóliában“. *Keréknyomok. Orientalisztikai és Buddhológiai folyóirat*. Tan Kapuja Buddhista Főiskola, Budapest Tél 3: 37–62.
- Majer, Zsuzsa/Teleki, Krisztina (2014): *Reviving the Cam Dance Tradition in Mongolia*. (Traditional Mongolian Culture II). Budapest: Eötvös Loránd University, Department of Inner Asian Studies (DVD).
- Marko, Ana (1994): „Cham: Ritual as Myth in a Ladakhi Gumpa“. In: *Tantra and Popular Religion in Tibet*. Hrsg. von Geoffrey Samuel, Hamish Gregor und Elisabeth Stutchbury. New Delhi: International Academy of Indian Culture and Aditya Prakashan, 135–153.
- Monier-Williams, Sir Monier (1979): *A Sanskrit-English Dictionary Etymologically and Philologically Arranged with Special Reference to Cognate Indo-European Languages*. New edition, greatly enlarged and improved with the collaboration of Professor E. Leumann, Ph.D., Professor C. Cappeller, Ph.D., and other scholars. Oxford: Clarendon Press.
- Montmollin, Marceline de (1988): „Some More on the *ša ba ša kyi čham* – a Bhutanese *čham* on the Conversion of the Hunter mGon po rDo rje by Mi la ras pa“. In: *Tibetan Studies. Proceedings of the 4th Seminar of the International Association for Tibetan Studies Schloss Hohenkammer – Munich 1985*. Hrsg. V. Uebach und Jampa L. Panglung. München: Kommission für zentralasiatische Studien, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Vol. II, 293–300.
- Mroczyński, Mikaela (2008): „Art, Ritual, and Representation: An Exploration of the Roles of Tsam Dance in Contemporary Mongolian Culture“. *Independent Study Project (ISP) Collection*. Paper 57. http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/57. (Abgerufen am 18.03.2015)
- Muzraeva, Delia N. (1994): „The Tale of the Moon Cuckoo, by Stag-phu-ba Blo-bzang Bstan-pa’i Rgyal-mtshan and its Spread in Central Asia“. In: *Tibetan Studies. Proceedings of the 6th Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Fagerness 1992*. Hrsg. von Per Kvaerne. Oslo: The Institute for Comparative Research in Human Culture, Vol. 2, 580–585.

- Narasun, S./Temürbayatur (Hrsg.) (2000): *Ordos-un süm-e keyid*. Qayılar: Öbör mongyol-un soyol-un keblel-ün qoriy-a.
- Nebesky-Wojkowitz, René de (1975): *Oracles and Demons of Tibet. The Cult and Iconography of the Tibetan Protective Deities*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Nebesky-Wojkowitz, René de (2007): *Tibetan Religious Dances. Tibetan Text and Annotated Translation of the Chams Yig*. Edited by Christoph von Furer-Haimendorf. With an Appendix by Walter Graf. Varanasi: Pilgrims Publishing.
- Njambuu, Ch. (2002): *Mongol chuvcasny tüüch. Tüüch, ugsaatny züjn šinžilgée*. Ulaanbaatar. Otgonsuren, D. (Hrsg.) (2011): *Čoyijin blam-a-yin süm-e müzei. Čhoijin Lama Temple Museum*. Ulaanbaatar.
- Oyunchimeg (2007): *Mongyol sudulul-un nebterkei toli šasin surtayun*. Encyclopaedia of Mongol Studies. Kökeqota: Öbör mongyol-un arad-un keblel-ün qoriy-a.
- Pegg, Carole (2001): *Mongolian Music, Dance, and Oral Narrative. Performing Diverse Identities*. Seattle, WA/London: University of Washington Press.
- Pozdneev, Alexej M. (1978): *Religion and Ritual in Society: Lamaist Buddhism in Late 19th Century Mongolia*. Translated from Russian by Alo and Linda Raun. Bloomington, IN: The Mongolia Society.
- Prats, Ramon (1980): „Some preliminary considerations arising from the biographical study of the early *gter ston*“. In: *Tibetan Studies in Honour of Hugh Richardson. Proceedings of the International Seminar on Tibetan Studies Oxford 1979*. Hrsg. von Michael Aris und Aung San Suu Kyi. New Delhi: Vikas Publishing House PVT LTD, 256–260.
- Rhie, Marylin M./Thurman, Robert A.F. (Hrsg.) (1996): *Weisheit und Liebe. 1000 Jahre Kunst des tibetischen Buddhismus*. Köln: DuMont.
- Richardson, Hugh (1993): *Ceremonies of the Lhasa Year*. London: Serindia Publications.
- Rintchen, Bjamba (1958): „Schamanistische Geister der Gebirge: Dörben ayula-yin ejed in Ungaer Pantomimen“. *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae* 6: 444–448.
- Rigzin, Tsepa (1986): *Nang don rig pa'i ming tshig bod dbyin shan sbyar. Tibetan-English Dictionary of Buddhist Terminology*. Dharamsala: Library of Tibetan Works and Archives.
- Roerich, G.N. (1942): „The Epic of King Kesar of Ling“. *Journal of the Royal Asiatic Society of Bengal* VIII.7: 277–311.
- Šastina, N.P. (1935): „Religioznaja misterija 'Cam' v monastyre Dzun-khure“. *Sovremennaja Mongolija* 1: 92–113.
- Schäfer, Ernst (1988): *Das Fest der Weißen Schleier. Begegnungen mit Menschen, Mönchen und Magiern in Tibet*. Durach: Windpferd Verlagsgesellschaft mbH.
- Scheidegger, Daniel A. (1988): *Tibetan Ritual Music. A General Survey with Sepcial Reference to the Mindroling Tradition*. Rikon: Tibet-Institut.
- Schlieter, Jens (2008): „Die ‚Befreiung des Bösen‘ in ritueller Wiederholung: Zur Symbolik tibetischer Maskentänze ('*cham*)““. In: *Riten, Gesten, Zeremonien. Gesellschaftliche Symbolik in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hrsg. von Edgar Bierende, Sven Bretfeld und Klaus Oschema. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 167–193.
- Schmidt, Isaac Jakob (1925 [1839]): *Die Taten Bogda Gesser Chan's des Vertilgers der Wurzel der zehn Uebel in den zehn Gegenden. Aus dem Mongolischen uebersetzt von I.J. Schmidt. Zuerst erschienen Petersburg und Leipzig 1839*. Berlin: Auriga Verlag.
- Schrempf, Mona (1994): „Tibetan Ritual Dances and the Transformation of Space“. *The Tibet Journal* 19.2: 95–120.

- Schrempf, Mona (1997): „From „Devil Dance“ to „World Healing“: Some Representations, Perspectives and Innovations of Contemporary Tibetan Ritual Dances“. In: *Tibetan Culture in the Diaspora. Papers Presented at a Panel of the 7th Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Graz 1995*. Hrsg. von Frank J. Korom. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 91–102.
- Schubert, Johannes (1971): *Paralipomena Mongolica*. Wissenschaftliche Notizen über Land, Leute und Lebensweise in der Mongolischen Volksrepublik. Berlin: Akademie-Verlag.
- Smith, E. Gene (2001): „The Life of Gtsang smyon Heruka“. In: *Among Tibetan Texts. History and Literature of the Himalayan Plateau*. E. Gene Smith. Hrsg. von Kurtis R. Schaeffer. Boston, MA: Wisdom Publications, 59–79.
- Snellgrove, David L. (1980 [1959]): *The Hevajra Tantra. A Critical Study*. Part I: Introduction and Translation. Part II: Sanskrit and Tibetan Texts. London: Oxford University Press.
- Stein, Rolf A. (1957): „Le liṅga des danses masquées lamaïques et la théorie des âmes“. In: *Liebethal Festschrift*. Hrsg. von Kshitis Roy. Santiniketan: Visvabharati, 200–234.
- Syrtyanova, Surun-Khanda (2003): *Kul't bogini-khranitel'nitsy baldan lkhamo v tibetskom buddizme. (Mif, ritual, pis'mennye istochniki)*. Moskva: Izdatel'skaja firma „Vostochnaja literatura“ RAN.
- Teleki, Krisztina (2011): „Sources, History, and Remnants of the Mongolian Monastic Capital City“. *Asiatische Studien/Etudes Asiatiques* LXV.3: 735–765.
- Teleki, Krisztina (2013): „The Khüree-Tsam and its Relation with the Tsam Figures of the Leder Collections“. In: *The Mongolian Collections Retracing Hans Leder*. Hrsg. von Maria-Katharina Lang und Stefan Bauer. Wien: Austrian Academy of Sciences, 76–83.
- Teleki, Krisztina/Ernst, Richard R. (2013): „Analysis of a Unique Painting Presenting Gandanthegechenlin Monastery in Ulaanbaatar around 1850“. *Zentralasiatische Studien* 42: 161–180.
- Tethong, Raktra (1979): „Conversations on Tibetan Musical Traditions“. *Asian Music* 10.2: 5–22.
- Thingo, Tsering Tashi (1982): „Masken und Kultanz in Tibet“. In: *Der Weg zum Dach der Welt*. Hrsg. von Claudius C. Müller und Walter Raunig. Innsbruck: Pinguin-Verlag, 354–360.
- Tsangnyön Heruka (2010): *The Life of Milarepa. Translated by Andrew Quintman. Introduction by Donald S. Lopez Jr.* London: Penguin Books.
- Tsultem, N. (1989): *Mongolian Sculpture*. Ulaanbaatar: State Publishing House.
- Uranchimeg, Dorjsuren (2006): *KulturTourismus ~ MarketingKonzept für die Mongolei. Modell für den deutschen Reisemarkt*. Dissertation zur Erlangung des Grades einer Doktorin der Philosophie (Dr. phil) an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg.
- Vietze, Hans-Peter (1978): *Lehrbuch der mongolischen Sprache*. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.
- Wayman, Alex (1977): *Yoga of the Guhyasamājantra. The Arcane Lore of Forty Verses. A Buddhist Tantra Commentary*. Delhi/Varanasi/Patna: Motilal Banarsidass.
- Willson, Martin/Brauen, M. (Hrsg.) (2000): *Deities of Tibetan Buddhism. The Zürich Paintings of the Icons Worthwhile to See (Bris sku mthoñ ba don ldan)*. Boston, MA: Wisdom Publications.